

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne

Ecrire l'espace :
Le modèle cartographique dans *Un livre blanc* de Philippe Vasset
et *Paris, musée du XXI^e siècle* de Thomas Clerc

par

Louise Bonsack
Ch. des Croisettes 6
1066 Epalinges
078 601 30 90
louise.bonsack@unil.ch

sous la direction de Filippo Zanghi

Session de printemps 2014

Sommaire

Introduction	5
La littérature et la carte.....	7
Littérature et géographie.....	7
Carte et littérature	11
Des cartes aux livres	21
Au-delà des blancs de la carte	23
Philippe Vasset, <i>Un livre blanc</i>	23
L'écrivain en géographe	25
Carte, texte et réalité.....	26
Iconographie : la carte.....	35
Typographie : le texte mis en espace.....	36
Description de l'espace : le style	38
Des blancs de la carte au <i>Livre blanc</i>	42
Un atlas du XXI^e siècle	45
Thomas Clerc, <i>Paris, musée du XXI^e siècle</i>	45
La cartographie	47
La mémoire	48
Typographie : organiser l'espace	50
Le style : décrire l'espace	54
De l'espace à l'époque.....	61
Conclusion : limites et apports	67
Bibliographie.....	73

Introduction

Comment représenter l'espace en littérature ? A la suite de Perec, les tentatives pour écrire l'espace – en particulier l'espace urbain – s'éloignent du modèle traditionnel du paysage pour proposer des descriptions plus expérimentales. De nombreux auteurs contemporains se réfèrent notamment à la représentation cartographique de l'espace pour fonder leurs récits. Dans leurs recherches sur la mise en mots de l'espace, les écrivains n'ont en effet pu manquer de s'intéresser à la carte, outil par excellence de la représentation spatiale. Philippe Vasset, dans *Un livre blanc*, met ainsi en scène l'exploration des zones restées blanches sur la carte de Paris. Au travers de ce « récit avec cartes »¹, l'écrivain questionne les représentations cartographique et littéraire de l'espace, dont il cherche à dépasser les limites. Pour sa part, Thomas Clerc propose une description méthodique du dixième arrondissement. Rue par rue, son récit, *Paris, musée du XXI^e siècle. Le dixième arrondissement*, construit ainsi une représentation globale et détaillée du quartier, à la manière d'une « cartographie littéraire » de l'espace.

« Oui, la carte, le cartographe et la cartographie ont pénétré dans le champ de la littérature. »², écrit Bertrand Westphal. Mais comment se fait le rapprochement entre les deux domaines *a priori* bien distincts que sont la cartographie et la littérature ? Quels sont les effets de ce rapprochement sur la création littéraire et sur l'étude géographique ? En somme, quelle est la pertinence d'un tel rapprochement pour la littérature et la cartographie elles-mêmes ?

Dans la première partie de ce travail, nous tenterons de dégager les liens qui rapprochent les domaines de la cartographie et de la littérature et d'examiner leur pertinence. Pour ce faire, nous nous intéresserons en particulier aux caractéristiques formelles et fonctionnelles de la carte et du texte, ainsi qu'à leurs limites dans la représentation de l'espace. Par la mise au jour des liens entre carte et texte nous examinerons la possibilité de créer un objet hybride : une sorte de « carte littéraire ». L'analyse des ouvrages de Philippe Vasset et Thomas Clerc viendra compléter cette hypothèse, en montrant de quelle manière les liens et les limites entre cartographie et littérature sont exploités par ces auteurs pour proposer une représentation de l'espace

¹ Philippe VASSET, *Un livre blanc*, Paris : Fayard, 2007.

² Bertrand WESTPHAL, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris : éditions de Minuit, 2011, p. 238.

qui tienne à la fois de la carte et du texte. A partir d'une étude thématique, typographique et stylistique des ouvrages de Philippe Vasset et Thomas Clerc, nous nous demanderons ce que la mise en lien du cartographique et du littéraire apporte à la vision du monde proposée par nos deux auteurs. Enfin, toujours à partir de l'analyse d'*Un livre blanc* et *Paris, musée du XXI^e siècle*, nous nous demanderons ce que la littérature peut tirer du modèle cartographique, en termes de méthode, de concepts et de formes, et, à l'inverse, ce que les caractéristiques propres de la littérature peuvent apporter à la cartographie, et, de manière plus générale, à la géographie.

La littérature et la carte

Littérature et géographie

« La représentation – ou la stylisation – d'un lieu par le texte constitue sans doute le lien le plus évident entre géographie et littérature »¹, écrit Christine Baron. La description des lieux, réels ou imaginaires, a en effet toujours été l'un des thèmes favoris de la littérature. Dès l'Antiquité, les voyageurs et les romanciers donnaient, par leurs récits, à découvrir des parties du monde méconnues ou imaginaires. Ce type de récits a longtemps formé l'une des principales sources de connaissances sur le monde. Les écrits des explorateurs, comme ceux de Marco Polo au XIII^e siècle, de Magellan au XIV^e, ou d'autres plus fantaisistes, comme certains récits d'André Thévet au XVI^e siècle, étaient considérés comme des sources scientifiques de premier choix. Les géographes et cartographes ayant rarement la possibilité d'explorer eux-mêmes les pays dont ils rendaient compte, les représentations scientifiques du monde passaient alors, le plus souvent, par le filtre de la littérature.

La plupart de ces récits de voyage et les descriptions du monde proposées par la littérature n'avaient pourtant pas comme but premier d'informer les lecteurs sur la réalité du monde. La description de l'espace servait avant tout les auteurs dans leur création littéraire. Les connaissances géographiques soutenaient non seulement la description de l'environnement des personnages, mais aussi la construction de la trame du récit. Le relief d'une montagne ou la proximité d'une frontière, par exemple, peuvent en effet être des éléments déterminants pour le développement d'une intrigue. Les fonctions ornementale, expressive et symbolique² de la description étaient de même exploitées par les auteurs, tant dans les récits de voyage que dans d'autres genres littéraires, où la description de paysages et de lieux a aussi sa place. Des récits de bataille de l'Antiquité aux voyages imaginaires ou réels des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, en passant par les quêtes chevaleresques du Moyen-Âge, la représentation de l'espace et les connaissances géographiques apportaient donc une matière importante à la littérature,

¹ Christine BARON, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », in *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>, page consultée le 26 novembre 2013.

² Laurent JENNY, « La description », in *Méthodes et problèmes*, 2004, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/desommar.html>, page consultée le 27 avril 2014.

tout comme les descriptions littéraires offraient des connaissances primordiales sur le monde. Avec le développement des techniques cartographiques et la rationalisation de la méthode géographique, le lien entre géographie et littérature s'est pourtant modifié. La géographie, dans sa recherche d'objectivité, a en effet privilégié à la littérature d'autres sources d'informations. Les représentations spatiales fournies par la littérature ne semblaient plus avoir leur place dans une science que l'on voulait « dure ».

Aujourd'hui, la place de la géographie en littérature semble prendre une nouvelle importance. Les milieux académiques s'intéressent particulièrement au contexte géographique de la production littéraire et aux représentations de l'espace en littérature. Le genre du récit de voyage est ainsi au centre de nombreux travaux de recherche, tout comme la question du paysage littéraire. De nombreux écrivains portent, de même, une attention nouvelle à l'espace. Michel Collot souligne ainsi que « beaucoup de récits contemporains se présentent comme des “récits d'espace”, à l'image des textes emblématiques de Georges Perec »³, avant de citer les parcours de François Bon, les « romans géographiques » de Jean Echenoz et les « autobiogéographies » de Pierre Bergounioux. Du côté de la poésie, Rachel Bouvet⁴ se penche sur les recherches « géopoétiques » d'Aurelia Arkotxa et de Kenneth White, tandis que Christine Baron sort de la littérature française pour souligner l'importance du roman de l'errance aux Etats-Unis, qui « de Jack Kerouac à Paul Auster, fait de l'écriture une constante exploration des espaces »⁵. La liste ne s'arrête évidemment pas là, mais ces quelques exemples montrent bien que la question de l'espace a aujourd'hui un statut privilégié en littérature. Philippe Vasset et Thomas Clerc, les auteurs qui nous intéressent en particulier dans ce travail, participent de cet engouement de la littérature pour l'espace et sa représentation avec des récits qui sont, selon le critique Jean-Luc Joly, des « sortes de “tentatives d'épuisement”, à vertu non seulement exploratoire mais presque heuristique, d'une totalité paradigmatique de la capitale [Paris] »⁶.

³ Michel COLLOT, « Pour une géographie littéraire », in *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>, page consultée le 26 novembre 2013.

⁴ Rachel BOUVET, « La carte dans une perspective géopoétique », dans Rachel BOUVET, Hélène GUY et Éric WADDELL (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2008.

⁵ Christine BARON, *art. cit.*

⁶ Jean-Luc JOLY, « Succession de *Lieux* : Georges Perec, Thomas Clerc », in *Filiations perecquiennes, Cahiers Georges Perec*, vol. 11, Paris : Le Castor Astral, 2011, p. 161.

Pour Michel Collot⁷, cet intérêt renouvelé de la littérature pour la géographie apparaît en réaction au « déconstructionnisme » qui a marqué l'histoire littéraire du dernier tiers du ^{xx}e siècle. Pendant cette période, en effet, on appelait la littérature à se détacher de son contexte : l'auteur était « mort » et, en cherchant à autonomiser la littérature, on tentait de se débarrasser de la fonction référentielle du récit. Pour Michel Collot, ce tournant littéraire exprime « la fin d'une certaine conception du sujet et de l'Histoire », qui permet cependant « l'avènement d'une nouvelle vision du monde et de l'homme »⁸. C'est à ce moment-là, toujours selon Collot, que la littérature s'est emparée de la question de l'espace : « L'espace semble ainsi profiter de la crise du récit et de la psychologie traditionnelle pour occuper une place croissante dans la fiction contemporaine. »¹⁰ Kenneth White souligne de même que la littérature contemporaine appelle « une poétique postmoderne, c'est-à-dire ni du moi, ni du mot, mais du monde »¹¹. Après la « mort du Sujet » et la « fin de l'Histoire », « les paysages qui envahissent la fiction contemporaine racontent à leur manière l'histoire des hommes et de la société »¹², confirme Michel Collot. La question de l'espace semble donc bien être devenue, dans la continuité des recherches de la littérature du ^{XX}e siècle, une des préoccupations majeures de la littérature actuelle.

Si la géographie gagne en importance dans la littérature contemporaine, le lien entre les deux domaines se renforce aussi du côté de la géographie. Les sciences humaines et sociales s'intéressent en effet de plus en plus à « l'inscription des faits humains et sociaux dans l'espace »¹³, comme l'explique Michel Collot. De manière moins évidente qu'il n'y paraît, cette évolution touche aussi la géographie. En effet, la géographie, comme son nom l'indique, a eu pour objet premier la terre, terme qui désigne par excellence un élément du monde préexistant à l'homme. La géographie permet ainsi de décrire les accidents du terrain, le paysage et les contours physiques du monde. Or, elle ne décrit pas que cela : les frontières et les villes, par exemple, sont des constructions humaines, que la géographie prend en compte. En particulier depuis l'apparition de grandes villes, la géographie a ainsi étendu son intérêt aux activités humaines. Des méthodes géographiques se sont notamment développées avec le but de

⁷ Michel COLLOT, *art. cit.*

⁸ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Kenneth WHITE, *Le plateau de l'albatros*, Paris : Grasset, 1994, p. 200.

¹² Michel COLLOT, *art. cit.*

¹³ *Idem.*

spatialiser les faits sociaux (par exemple au XIX^e et au XX^e siècles, les travaux en géographie statistique, topographie sociale, etc.). Pour Christine Baron, « l'objet privilégié de la géographie semble donc de moins en moins le "*geos*", la terre, que la manière qu'ont les hommes, au cours de leur histoire, de la transformer, de l'investir, de l'interpréter »¹⁴. La prise en compte de l'humain n'a pas seulement transformé l'objet de la géographie, mais aussi son identité et ses méthodes. En effet, selon Christine Baron, les discours sur l'espace, qu'ils soient géographiques ou littéraires, ont « une composante construite par l'imaginaire humain, dont la pertinence est désormais reconnue par le géographe »¹⁵. Cette perspective conduit la géographie à considérer l'approche scientifique et le vécu subjectif comme deux pôles complémentaires dans la compréhension de l'espace. De là, il n'y avait qu'un pas à franchir pour que la géographie se tourne vers les représentations littéraires de l'espace et les considère comme des éléments valables dans sa réflexion scientifique. Comme l'écrit Christine Baron : « L'homme n'est pas dans un rapport passif à l'espace mais il construit (ou éventuellement il détruit !) les espaces qu'il habite et en forge des représentations variées ; ainsi les représentations de la philosophie, de l'histoire, de la sociologie et de la littérature sont-elles annexées à la réflexion géographique comme autant de manières de s'approprier un environnement. »¹⁶ Michel Collot montre¹⁷ que ce mouvement a été suivi par de nombreux géographes, notamment par Yves Lacoste et Jean-Louis Tissier, dont les travaux portent sur l'écrivain et géographe Julien Gracq, ainsi que par Marc Brosseau et François Béguin, qui ont respectivement écrit leur thèse sur les « romans géographes » et « la construction des horizons ». Les travaux de Laurent Matthey, géographe suisse, vont dans le même sens, en encourageant « [l]e recours à la littérature comme ressource géographique »¹⁸.

Les questionnements de la littérature et de la géographie contemporaines semblent donc faire converger ces deux disciplines : « Les géographes trouv[e]nt dans la littérature la meilleure expression de la relation concrète, affective et symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires se montr[e]nt de leur côté de plus en plus attentifs à l'espace où se déploie l'écriture », note ainsi Michel Collot. Dans le désir de la

¹⁴ Christine BARON, *art. cit.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ dans « Pour une géographie littéraire », Michel COLLOT, *art. cit.*

¹⁸ Laurent MATTHEY, « Quand la forme témoigne », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 401.

littérature de « reterritorialiser » le récit et la volonté de la géographie de prendre en compte l'humain, tant dans l'espace matériel où il évolue qu'en tant que créateur d'un espace mental, Christine Baron voit, de même, « des questionnements et des exigences aujourd'hui communs aux deux disciplines »¹⁹.

Carte et littérature

La carte a un statut particulièrement intéressant dans l'étude des liens entre géographie et littérature contemporaine. De manière générale, la carte est l'outil le plus accessible de la géographie : elle offre en effet une représentation immédiate et totalisante du monde, qui a toujours fasciné l'être humain²⁰. Depuis ses premières utilisations, la carte est ainsi devenue le mode de représentation de l'espace par excellence. Dans leurs questionnements sur l'espace, les écrivains n'ont pu faire l'impasse sur cet outil primordial. « Il ne fait aucun doute que la carte, le cartographe et la cartographie sont à la mode », écrit Bertrand Westphal, avant d'en donner des exemples en littérature : « Si Mario Vargas Llosa est devenu lauréat du prix Nobel de littérature en octobre 2010, c'est, à en croire l'Académie suédoise, "pour sa cartographie des structures du pouvoir". Quant à Michel Houellebecq, il s'est vu décerner le prix Goncourt un mois plus tard pour *La Carte et le territoire*, qui met en scène un artiste travaillant à partir de cartes Michelin. »²¹ Il explique de même que les études sur la littérature postcoloniale donnent une place importante à la question des cartes. Rachel Bouvet va dans le même sens dans son analyse des écrits poétiques de Kenneth White et d'Aurelia Arkotxa, chez qui, selon elle, « la lecture de la carte déclenche l'écriture »²².

La carte, selon Rachel Bouvet, représente pour certains auteurs et artistes un enjeu plus grand qu'un simple support de création. En réaction aux limitations des cartes actuelles, devenues « plus fixes, plus neutres » et « plus rigides »²³, ces auteurs et artistes proposeraient en effet « une nouvelle manière de créer des cartes, favorisant l'interaction entre l'être humain et le dehors, la saisie concrète et sensible du lieu, plutôt qu'une saisie abstraite et conventionnelle, le maintien d'une relation avec l'événement,

¹⁹ Christine BARON, *art. cit.*

²⁰ Voir à ce sujet Christian JACOB, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel, 1992, p. 15.

²¹ Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 238.

²² Rachel BOUVET, *art. cit.*, p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 19.

la recherche de nouvelles conventions et de rapports diversifiés entre les lieux et les signes »²⁴. Le but d'une démarche géopoétique serait donc de redonner à un objet devenu figé, la carte, une dimension « humaine et vivante », qui laisserait aussi la place aux dimensions « esthétique, discursive et poétique »²⁵.

Ces exemples et réflexions soulignent l'importance de la carte dans la littérature actuelle : non seulement, comme l'écrit Bertrand Westphal, « la carte, le cartographe et la cartographie sont à la mode » et « ont pénétré dans le champ de la littérature »²⁶, mais ce nouvel intérêt littéraire pour la carte soulève des problématiques fondamentales sur l'objet carte lui-même, sur la représentation de l'espace et sur les apports possibles, dans ce domaine, de la littérature. Le rapprochement de la carte et de la littérature ne se limite cependant pas à l'intérêt d'une discipline pour l'autre. Actuellement, de nombreux spécialistes tirent en effet des liens entre la carte et l'écriture, la fiction, le récit et l'énonciation. Avant d'explorer la possibilité de « cartes littéraires », il nous faut examiner ces liens plus en détail.

Spécialistes de la cartographie et critiques littéraires soulignent l'étymologie du mot « carte » : celui-ci « désigne un support, un matériau souple et flexible sur lequel on peut écrire »²⁷. Le mot « carte » s'applique en effet encore aujourd'hui à de nombreux objets, qu'ils aient une fonction géographique ou non et qu'ils comportent du texte ou des dessins : la carte de visite, la carte de restaurant, la carte géographique, etc. En s'en tenant à la définition étymologique du mot « carte », tout texte écrit sur une feuille peut en fait être considéré comme une carte.

Pour définir plus précisément la carte géographique, l'historien de la cartographie Christian Jacob commence par répertorier ce qui ne la définit pas. Selon lui, « la carte ne se définit pas par ce qu'elle représente : trop divers sont les espaces cartographiés, par leur échelle comme par leur nature. Elle ne se définit pas non plus par une configuration visuelle fixe. [...] La carte ne se définit pas non plus par une fonction unique. »²⁸ Le spécialiste explique en effet que, premièrement, la carte géographique peut représenter des lieux réels, comme imaginaires, des éléments visibles ou invisibles

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁶ Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 238.

²⁷ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 36-37.

de l'espace (événements sociaux ou météorologiques par exemple) et peut tout aussi bien être fausse : « [A]u regard, une carte fausse est une carte comme la carte exacte. »²⁹ Deuxièmement, la carte ne peut être réduite « à un modèle unique et transhistorique »³⁰. Si, aujourd'hui, la carte géographique répond à des normes standardisées, cela n'a pas toujours été le cas et, espère Christian Jacob, ce ne sera pas toujours le cas. Enfin, les fonctions de la carte sont multiples. « Une carte n'est pas toujours une carte », résume l'historien : elle « peut être le support de significations politiques, cosmologiques, ésotériques autant sinon plus que de conceptions géographiques »³¹. Cette esquisse de définition par exclusion semble élargir la notion de carte : si ni l'espace représenté, ni le mode de représentation, ni sa fonction ne définissent une carte, parce que ces éléments peuvent grandement varier sans modifier la valeur cartographique d'une carte, il semble possible de considérer que la description écrite d'un lieu, par exemple, peut aussi être une carte.

Cependant, la définition de Christian Jacob ne s'arrête pas à ces premiers éléments. Pour le spécialiste, en effet, « une carte se définit peut-être moins par des traits formels que par les conditions particulières de sa production et de sa réception, par son statut d'artefact et de médiation dans un processus de communication sociale »³². La carte est donc un objet fabriqué par l'être humain, qui est produit en vue de servir comme support de communication. Le spécialiste semble dire ainsi que la carte se définit minimalement comme un objet produit pour être une carte et reçu par ses utilisateurs comme étant une carte. Là encore, la définition est très ouverte : un texte décrivant un lieu, s'il est produit et reçu comme un support, une médiation pour communiquer sur ce lieu, est-il une carte ? Produit par l'être humain, un livre est un artefact et l'écriture sert évidemment de médiation dans un processus de communication sociale. Il reste à savoir à quoi peut bien ressembler un texte produit et reçu comme une carte, et si ce type de texte existe...

Revenons tout d'abord à la définition de la carte. Christian Jacob, après avoir survolé ce qui peut ou ne peut pas définir une carte, propose une définition condensée de cet objet : « On pourrait définir la carte comme la convergence de trois variables : un support (ou espace de représentation), un référent (ou espace représenté) et le regard

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² *Ibid.*, p. 41.

d'un usager ou, plus généralement, d'un spectateur. »³³ Support sur lequel inscrire des signes pour représenter un espace : la définition de la carte reste très large. D'autant plus que le type de signes utilisé, le référent choisi et les fonctions visées peuvent être multiples. L'importance du spectateur précise la fonction de la carte, mais ne distingue pas l'objet cartographique – elle semble le rapprocher au contraire – de l'objet écrit, comme le livre. L'écriture ne peut fonctionner sans lecteur et a, de même, besoin d'un support et d'un référent. La définition de Christian Jacob ne semble donc pas exclure l'existence d'une carte « écrite », si l'on accepte de considérer les signes de l'écriture comme une configuration visuelle et la possibilité qu'un texte serve de support de communication sur l'espace. Avant d'approfondir les liens qui semblent apparaître, dans cette définition, entre carte et littérature, il nous faut tenir compte de ce que les spécialistes considèrent comme des différences fondamentales entre ces deux objets.

Comme le rappelle Christian Jacob, « la carte se situe dans la catégorie de l'image »³⁴. La littérature, elle, dépend de l'écriture. Bien que l'image comme l'écriture s'inscrivent toutes deux visuellement sur un support, elles sont généralement considérées comme des catégories de représentation distinctes, voire opposées. L'image aurait en effet un caractère immédiat, instantané, que l'écriture, assujettie au langage et à sa linéarité, n'aurait pas. Passant de l'image à la carte et du langage au récit, Christian Jacob écrit ainsi : « A la linéarité séquentielle du langage, la carte substitue l'évidence synoptique d'un dessin où s'articulent simultanément des éléments d'information distincts. A l'instantanéité de l'image, s'oppose le caractère linéaire, fragmenté, successif du récit ou de la description. »³⁵ Si la question de l'instantanéité de l'image ne nous semble pas aussi évidente que le suggère Christian Jacob – les mécanismes mis en œuvre pour comprendre une image ne sont-ils pas plus complexes que la vision immédiate ? Face à nous, un tableau, qu'il soit abstrait ou figuratif, est-il vraiment immédiatement lisible ? –, l'instantanéité de la carte nous paraît questionnable. La carte géante, par exemple, « échappant au regard qui veut l'appréhender »³⁶, selon les mots mêmes de Christian Jacob, ne peut être immédiatement déchiffrable et compréhensible. Elle demande un parcours, une lecture, qui remette bout à bout les informations jusqu'à

³³ *Ibid.*, p. 109.

³⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 111.

former dans l'esprit du spectateur une représentation globale. De même, certaines cartes offrent « au regard un espace illisible tant il est surchargé d'informations »³⁷. A nouveau, l'exemple du spécialiste semble contredire l'idée d'une instantanéité de la carte. Si la carte surchargée est moins « lisible » qu'un texte, en quoi est-elle plus instantanée ? Une fois que le spectateur a déchiffré les informations réunies sur la carte, il peut reconstituer une image globalisante de l'espace représenté. Ce mouvement n'a rien d'instantané, mais correspond plutôt à la lecture linéaire d'un texte.

Jusqu'au IV^e siècle, note Bertrand Westphal, la carte se lisait d'ailleurs comme un texte : « N'oublions pas qu'on lisait encore les cartes à voix haute à l'époque de saint Ambroise, contemporain de la *Tabula Peutingeriana*. »³⁸ La carte n'était alors pas utilisée comme une image, mais bien comme un support du discours, par définition linéaire. Avec cette question du discours sur l'espace apparaît, pour Christian Jacob, un autre argument dans l'opposition de l'instantanéité cartographique et de la linéarité du récit :

Pour décrire par le langage une telle configuration spatiale, il serait nécessaire de recourir à un récit-itinéraire, déroulant le fil d'un parcours abstrait qui relierait entre elles les différentes unités topographiques, les enchaînant les unes aux autres, sans oubli ni redondance. Il s'agirait d'un récit "cinématographique" au sens propre, exploration de l'espace se déroulant dans le temps sans jamais pouvoir s'organiser en une image globale. Très vite, ce discours-parcours, par la multiplication des carrefours, excéderait les capacités de la mémoire et deviendrait une simple liste à mémoriser, sans articuler un espace de représentation.³⁹

Comparé à la carte, le récit serait donc bien linéaire et non instantané : il ne permettrait pas de former une image globale de l'espace. En outre, le nombre d'informations qu'il devrait livrer empêcherait le lecteur-auditeur d'en tirer un espace de représentation.

La question de la mémoire soulevée par Jacob est intéressante : la carte, qui offre en tout temps aux yeux du spectateur la représentation globale d'un espace, semble soulager la mémoire. Selon la taille de la carte et la quantité d'informations qu'elle regroupe, le lecteur d'une carte fait plus ou moins appel à sa mémoire. Cependant, il peut à tout moment retrouver une image globale de l'espace sur lequel il est penché. Une fois qu'il a déchiffré la totalité de la carte – processus parfois immédiat, d'autres fois plus complexe, comme on l'a vu –, le spectateur a face à lui la représentation globale et compréhensible d'un espace. Au contraire, le lecteur d'une description ou d'un récit-

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁸ Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 241.

³⁹ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 44.

itinéraire construit une carte mentale. Il ne peut retrouver sous ses yeux, ni pendant ni après sa lecture, une image de l'espace décrit. Sa mémoire est donc fortement sollicitée pour réunir les informations du récit et former une carte globale. Lier la question de l'instantanéité à celle de la mémoire nous permet de préciser le caractère immédiat de la carte. En effet, la carte ne nous semble pas être un objet pleinement instantané : les informations iconographiques ou textuelles qu'elle regroupe demandent notamment à être déchiffrées ; de même, sa taille dépasse parfois les capacités de la vision humaine. Le caractère instantané de la carte réside donc plutôt dans sa forme, qui lui permet de rester toujours entière sous les yeux de son lecteur, et non dans son utilisation : la lecture d'une carte demande un effort de déchiffrement – que ce soit simplement un appel à sa mémoire pour reconnaître la forme d'un pays ou d'un continent, ou la lecture parfois très complexe des légendes et symboles qui schématisent l'espace.

A la lecture, ni la carte ni le texte ne peuvent prétendre être instantanés. La forme de la carte lui permet cependant d'offrir en tout temps une vision globale de son objet, tandis que la linéarité du langage impose au texte une forme qui ne dit rien de l'espace représenté. Des écrivains, et notamment Philippe Vasset comme nous allons le voir, ont tenté de détourner cette linéarité de l'écriture. Parfois, à l'inverse, les cartes se sont « échappées » de leur forme instantanée pour rejoindre l'écriture linéaire :

Dans la *Périègèse* de Denys d'Alexandrie, la carte est composée d'une suite de noms, d'un agencement rectiligne et non planaire. Elle refuse de s'épandre sur toute la surface du parchemin ou de la cire ; elle se réduit à une ligne, qui tente de rétablir un ordre dans le chaos du monde.⁴⁰

Avec ce type de cas limite, la difficulté à séparer la carte de la littérature (et vice-versa) est très importante. Pour éviter un amalgame contre-productif, gardons en tête les différences entre carte et texte soulignées par Christian Jacob : de par sa forme, la carte a un caractère instantané – ou globalisant – que le texte n'a pas ; la carte reste dans la catégorie de l'image, même si elle comporte du texte. Pour l'instant, considérons ces deux points comme une limite entre nos deux objets et laissons aux spécialistes de la cartographie le soin de décider si la carte de la *Périègèse* est une carte ou un texte. Nous pourrions revenir sur ces différences au moment de considérer des textes limite, avec Philippe Vasset et Thomas Clerc. Avant d'en venir à cette partie d'analyse littéraire,

⁴⁰ Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 239.

penchons-nous de manière un peu plus détaillée sur les liens qui existent entre carte et littérature.

Les écrivains et les spécialistes avant nous ne s'y sont pas trompé : les liens entre carte et littérature sont multiples. Un examen de la définition de la carte nous a déjà permis de dégager quelques éléments de similitude entre carte et littérature ; tandis que l'étude des différences fondamentales entre nos deux objets nous a permis de poser des limites au rapprochement entre carte et texte. Il s'agit maintenant de décrire plus en détail les liens qui existent entre carte et littérature, en abordant les notions d'écriture, de fiction, de récit et d'énonciation. Ces notions du domaine littéraire répondent en effet à certaines caractéristiques de la carte et nous seront particulièrement utiles pour souligner les rapprochements possibles entre la forme cartographique et celle du texte littéraire.

La carte, on l'a dit, est un médium de communication, qui transmet visuellement des informations, grâce à un système de signes (symboles, légendes, tracés, etc.). Christian Jacob précise que la carte permet une « médiation de la représentation, avec un signifiant artificiellement interposé entre l'espace et son image (la symbolisation, la schématisation, la miniaturisation, les couleurs, la nomenclature, le point de vue vertical...) »⁴¹. Jacob n'utilise pas ici la notion saussurienne du « signifiant », mais celle-ci pourrait tout aussi bien décrire les éléments qui composent une carte : à la fois signifiants et signifiés, ces symboles et conventions existent matériellement (parfois ce sont d'ailleurs des mots) et expriment des concepts. Signes, conventions, signifiants et signifiés : les éléments qui permettent à la carte de fonctionner comme un médium de communication rappellent de manière évidente l'écriture. Christian Jacob ajoute à l'analogie lorsqu'il montre que la carte se prête aussi « à des manipulations rhétoriques (persuader, tromper, séduire, décider...) »⁴². Un exemple typique de ces manipulations est la projection de Mercator, la carte du monde la plus utilisée actuellement. En effet, pour représenter le globe terrestre de manière plane, il a fallu opérer des transformations sur la taille des continents, avec pour résultat un agrandissement des continents du Nord et une diminution de la taille des continents du Sud. Que cet effet ait été le résultat d'un problème purement scientifique ou d'une volonté de manipulation, la

⁴¹ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 30.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

carte de Mercator est aujourd'hui dénoncée pour sa mise en valeur faussée des pays du Nord.

En tant que moyens de communication, la carte et l'écriture semblent bien avoir un fonctionnement similaire : des signes inscrits, organisés selon certaines conventions, leur permettent de transmettre des informations, de manière neutre ou rhétoriquement marquée. Certains des signes inscrits sur la carte ont d'ailleurs un lien direct avec l'écriture, puisqu'ils sont effectivement écrits : ce sont les légendes et les toponymes. Christian Jacob nous rappelle ainsi la « place prépondérante de l'écriture et du langage sur la surface de la carte »⁴³. L'importance des légendes tient au fait qu'elles permettent de guider le lecteur, en orientant sa lecture. Elles apportent des informations supplémentaires ou « ont parfois une fonction d'« ancrage », lorsqu'elles [...] servent uniquement à privilégier l'une parmi les différentes interprétations possibles »⁴⁴. La légende, c'est aussi l'entrée du qualitatif, et parfois du subjectif, dans la carte : une légende peut indiquer la présence de tel animal dans un certain lieu (« *hic sunt leones* »), désigner un quartier pauvre ou raconter une anecdote sur le lieu en question, par exemple. Bertrand Westphal écrit ainsi : « La légende, en somme, dans tous les sens du terme : ce qu'il fallait lire, mais aussi ce à quoi on aimait croire. »⁴⁵ Sur certaines cartes, la légende déborde ses fonctions premières, pour envahir le dessin et, parfois, le remplacer. Bertrand Westphal a donné l'exemple extrême de la carte de la *Périègèse*. Il ajoute plus loin celui de la mappemonde de Hereford, sur laquelle il est écrit : « *Omnia legenda quam pingenda* »⁴⁶ (« toutes choses sont à lire plutôt qu'à peindre »). Christian Jacob parle, lui, de « *carte écrite* et calligraphiée, où le trait s'efface sous l'afflux des mots, où la ligne délimite les zones de textes, où l'écriture envahit les formes géographiques »⁴⁷. On retrouve ici des cartes « limites », dont l'existence indique bien la proximité, fonctionnelle et formelle, de la carte et du texte. « Ce texte marginal », souligne Bertrand Westphal, « mériterait un examen attentif, car il investit une zone de contact entre la littérature à proprement parler et un discours prétendument

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴ Enrico CHAPEL, *L'œil raisonné. L'invention de l'urbanisme par la carte*, Genève : Metis presses, 2010, p. 142.

⁴⁵ Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁶ Cité par Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁷ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 249.

scientifique qui poserait la réalité "objective". La littérarité de la carte apparaît ici dans toute son immédiateté. »⁴⁸

Les légendes cartographiques ouvrent sur les liens entre carte et fiction. Le mot « légende » suggère déjà un élément fictionnel, comme le souligne Bertrand Westphal. Nous avons évoqué plus haut la part de subjectivité que les spécialistes s'accordent désormais à admettre en géographie. Croire en une objectivité de la carte n'est plus pertinent pour les spécialistes : « En elle [la carte], la distance qui sépare le référent de sa représentation est censée nulle ou infime. Il s'agit d'un leurre qu'aucun cartographe ne légitimerait »⁴⁹, écrit ainsi Bertrand Westphal. L'écart qui sépare le réel de sa représentation cartographique est aussi mis en évidence par Christian Jacob, pour qui la carte « projette une vue de l'esprit plus qu'une image du réel »⁵⁰ et « offre un espace idéal et repensé »⁵¹. Le réel passe par le prisme du cartographe avant d'être projeté sur la carte. Christian Jacob souligne en ce sens la « part de fiction, de création et de démiurgie inhérente au tracé cartographique »⁵². De même, pour Bertrand Westphal, le cartographe « est un auteur, un artisan, parfois un artiste qui modélise une vision rêvée de l'environnement humain ». Ainsi, il « livre une œuvre au même titre que l'écrivain »⁵³. Le spécialiste poursuit l'analogie entre carte et littérature en posant que « [c]omme l'histoire que raconte le narrateur fictionnel, la carte propose une vision crédible du monde. Elle fonde un monde possible. »⁵⁴ Certains éléments de la carte sont particulièrement propices à la fiction : ainsi, les zones inconnues « se présentaient au départ comme des zones laissées en blanc (pour le plus grand plaisir des lecteurs que nous sommes) ou bien offraient aux cartographes l'occasion de donner libre cours à leur imagination en dessinant des figures mythologiques, en inventant des monstres, en reproduisant des échantillons de la faune et de la flore de ces contrées éloignées ».⁵⁵ Les lieux inconnus ou méconnus forment non seulement un espace pour la fiction, mais aussi pour le récit, qui peut se déployer sur la carte comme légende ou dans l'esprit du lecteur qui imagine ce que cachent les blancs de la carte.

⁴⁸ Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁰ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 50.

⁵² *Ibid.*, p. 16.

⁵³ Bertrand WESTPHAL, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁵ Rachel BOUVET, *art. cit.*, p. 14.

Les liens entre carte et récit sont d'ailleurs soulignés par différents spécialistes. Pour Rachel Bouvet, la carte est « nourrie par un discours, fondé sur un itinéraire parcouru physiquement » et « conserve les traces de l'événement »⁵⁶. La carte semble donc à la fois se construire comme un récit, lorsqu'elle est tracée par le cartographe, et se lire comme un récit, lorsqu'elle est reçue par un spectateur. Christian Jacob écrit ainsi que « la carte reste un récit de voyage » et donne en exemple la carte de la Nouvelle France de Champlain : « L'itinéraire suivi par Champlain et l'avancée progressive de son exploration apparaissent dans l'alignement des toponymes : la lecture de leur série est un voyage métaphorique, libéré des péripéties, des contraintes de la temporalité et de l'espace réels, tout en se prêtant à les rappeler à la mémoire. »⁵⁷ La question de l'itinéraire est ici primordiale. En premier lieu, la carte sert en effet à construire un itinéraire. La carte permet avant tout de repérer notre propre position et les lieux qui nous entourent pour mieux nous déplacer dans l'espace. Or, la construction d'un itinéraire (qu'il soit futur, passé, imaginaire, décrit par un autre...) passe par la construction d'un récit, même si celui-ci se réduit à une suite de toponymes reliés mentalement entre eux par des mouvements imaginaires (je pars de Lausanne, j'arrive à Genève, en passant par Nyon...). « L'identification d'un itinéraire visuel lors de la lecture de la carte nécessite un découpage en plusieurs étapes et fait appel au langage », précise Rachel Bouvet, avant de reprendre les mots d'Italo Calvino : « La carte "présuppose une idée de narration". »⁵⁸

Christian Jacob va encore plus loin dans le rapprochement entre carte et récit, lorsqu'il suggère un lien entre carte et énonciation. Le géographe souligne en effet le « pouvoir ontologique »⁵⁹ de la carte, qui donnerait « un référent au discours géographique en l'ancrant dans une réalité sensible, alors que, sans l'apport de la carte, il serait purement idéal, objet de postulat plus que de savoir, informe et indéfini ». Il semble ainsi que la carte soit la condition nécessaire à l'objectivation de l'espace. Sans carte, le discours sur l'espace serait privé d'objet (de référent), et donc impossible. La carte, continue Christian Jacob, « est peut-être le préalable à tout discours, un dispositif générant virtuellement récits, descriptions, savoirs encyclopédiques ou anecdotiques sur le monde et tout ce qu'il renferme ». En effet, parler de ou écrire sur l'espace

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 306-307.

⁵⁸ Rachel BOUVET, *art. cit.*, p. 15.

⁵⁹ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 52. Idem pour les citations suivantes.

nécessite évidemment de référer à l'objet « espace », dont la carte est, selon le spécialiste, « l'une des conditions de constitution ». Le discours et le récit sur l'espace ne pourraient ainsi exister sans carte. Le lien que pose ici Christian Jacob entre carte et littérature est très fort : le récit d'espace, suggère-t-il, découle de l'existence d'une carte – qu'elle soit concrète ou mentale – de cet espace. Les auteurs, dans leurs descriptions ou récits de voyage, font donc non seulement référence à un espace, mais aussi – surtout – à une carte de cet espace.

Des cartes aux livres

Les rapprochements que nous avons pu faire entre cartographie et littérature prennent toute leur pertinence dans l'analyse de textes particuliers. A partir des liens que nous avons tirés entre texte et carte, nous allons en effet pouvoir aborder le problème de la représentation de l'espace dans des ouvrages qui mettent en scène des caractéristiques tant cartographiques que littéraires. Pour ce faire, nous avons choisi de travailler sur *Un livre blanc*, de Philippe Vasset et *Paris, musée du XXI^e siècle* de Thomas Clerc, tous deux publiés en 2007.

Le problème de la représentation de l'espace réel est au centre de ces deux ouvrages, qui interrogent les capacités de la carte et du texte à représenter l'espace. Nous nous demanderons alors comment nos auteurs jouent des liens et des limites entre carte et texte pour proposer un mode de représentation de l'espace qui tienne à la fois de la cartographie et du littéraire. Au travers des récits de Philippe Vasset et Thomas Clerc, nous pourrions ainsi examiner dans quelle mesure la cartographie et la littérature peuvent être rapprochées, conceptuellement et formellement.

Deux axes soutiendront en particulier notre analyse. Le premier dépend de la notion d'« effet cartographique ». La carte, on l'a vu, a des caractéristiques formelles et fonctionnelles particulières. Transposées en littérature, ces caractéristiques créent un « effet cartographique », qu'il sera particulièrement intéressant d'observer dans les récits de nos deux auteurs. Le second axe d'interprétation part des qualités littéraires de la carte, que nous avons pu souligner avec les notions d'écriture, de fiction, de récit et d'énonciation. Cet axe nous permettra d'examiner, avec les ouvrages de Philippe Vasset et Thomas Clerc, la possibilité de créer une « carte littéraire ».

Au-delà des blancs de la carte

Philippe Vasset, *Un livre blanc*

Né en 1972 à Orléans, Philippe Vasset a étudié la géographie, la philosophie et les relations internationales. Son travail pour un cabinet d'investigation américain le mène au journalisme. Il est aujourd'hui rédacteur en chef du magazine *Intelligence Online*, publication sur les services de renseignement et l'intelligence économique, et tient la rubrique « Africa Energy Intelligence », du magazine *Africa Intelligence*.

En parallèle, Philippe Vasset écrit : en 1993, il est lauréat du prix du Jeune Ecrivain organisé par le journal *Le Monde* et, en 2003, il publie son premier livre, *Exemplaire de démonstration, Machines, I*, aux éditions Fayard. Fidèle à cet éditeur, il publie *Carte muette, Machines, II* en 2004, puis *Bandes alternées* en 2006, *Un livre blanc* en 2007, *Journal intime d'un marchand de canons* en 2009, *Journal intime d'une prédatrice* en 2010 et *La Conjuración*, en 2013. Toutes ces publications sont des romans, excepté *Un livre blanc*, sous-titré : *Récit avec cartes*.

A la lecture de ces titres apparaît déjà l'intérêt de Philippe Vasset pour la géographie. La notion de carte est notamment reprise dans le titre *Carte muette*, qui met en scène un cartographe cherchant à créer un atlas complet d'Internet. Au-delà du titre, le narrateur d'*Exemplaire de démonstration* est géographe, tandis que celui d'*Un livre blanc*, explore les « zones blanches » de la carte. Au moment de la publication de ce récit, Philippe Vasset crée d'ailleurs l'« Atelier de géographie parallèle », avec Xavier Courteix et Xavier Bismuth, « un groupe mis en place pour figurer graphiquement ce qui échappe aux représentations usuelles de l'espace »¹.

Le livre qui nous intéresse dans ce travail, *Un livre blanc*, est un ouvrage de cent trente-six pages, divisées en treize chapitres sans titre et de longueur variable (de deux à une trentaine de pages). En regard du texte apparaissent dix-sept reproductions de détails cartographiques, tirés des cartes IGN n° 23140T, 23150T et 2219ET. D'un point de vue générique, le livre se présente comme un « récit avec cartes ». Philippe Vasset propose là un genre nouveau, qui annonce non seulement la présence de cartes, mais aussi un lien fort entre texte et cartes dans son ouvrage. *Un livre blanc* donne la parole à

¹ Philippe VASSET, *op. cit.*, p. 62.

un narrateur à la première personne, que la définition générique de « récit » nous pousse à rapprocher de l'auteur lui-même. Les chapitres se succèdent en présentant l'avancée du projet du narrateur de manière chronologique ; ce qui n'empêche pas certains retours à l'enfance et des allusions à des événements passés ou futurs.

Le projet qui sous-tend la narration d'*Un livre blanc* est l'exploration des « zones blanches » des cartes. Les cartes, celles de Paris notamment, se rend compte Philippe Vasset, présentent en effet des zones vides : blanches, celles-ci ne présentent aucun symbole ni légende. Intrigué par ces espaces représentés comme vides, le narrateur a « donc entrepris d'explorer la cinquantaine de zones blanches figurant sur la carte n°2314 OT de l'Institut géographique national, qui couvre Paris et sa banlieue »². *Un livre blanc* relate une partie de ces explorations parisiennes, ainsi que quelques visites hors de la capitale, comme à Orléans, ville d'enfance de l'auteur, et aux Etats-Unis, où le narrateur/auteur a été amené à voyager. D'autres méthodes d'expérimentation ou de représentation de l'espace s'ajoutent au projet principal, comme des tentatives d'agir visuellement ou socialement sur la zone vide, d'organiser des visites guidées des espaces « blancs », ou de représenter l'espace par la disposition des mots sur la page. L'une de ces expériences dépasse le cadre du livre : *Un livre blanc* se décline en effet sur Internet, avec unsiteblanc.com. Créé avec l'Atelier de géographie parallèle, ce site a pour but de poursuivre les explorations des zones blanches et de mettre en commun les résultats de ces explorations, « pour éviter [que l'expérience commencée dans *Un livre blanc*] n'aboutisse, comme la carte qui lui a servi de support, à une représentation figée »³. Le récit d'*Un livre blanc* ne se limite pas, cependant, à la description d'explorations ou de projets, mais touche aussi à des considérations plus générales sur la cartographie, la littérature, la représentation du réel et la société.

Le projet comme le sous-titre de *Un livre blanc* indiquent bien l'importance de la carte dans cet ouvrage. Les liens entre littérature et cartographie apparaissent en effet à plusieurs niveaux dans le récit, tant dans les thématiques et problématiques évoquées, l'iconographie, les choix typographiques, stylistiques et lexicaux, que dans l'accumulation de références culturelles. La mise en lumière de ces liens nous permettra de montrer les effets et l'intérêt d'un rapprochement entre texte et carte dans

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 62.

l'interprétation de l'ouvrage de Philippe Vasset, et d'examiner la possibilité, pour un texte, de représenter l'espace à partir du modèle cartographique.

L'écrivain en géographe

La carte est à la base du projet d'*Un livre blanc* et l'auteur s' imagine en géographe. En géographe d'un nouveau genre tout d'abord, puisqu'à « accumuler ainsi les informations et à [se] glisser par-dessus les murs et les palissades, [le narrateur a] l'impression de faire de la géographie parallèle, alternative, à rebours de la science officielle, forcément impersonnelle et réductrice »⁴. La rencontre avec un géographe professionnel lui permet cependant de corriger cette impression, pour rapprocher son activité des méthodes de la géographie officielle. En effet, les professionnels rencontrés « opéraient », écrit-il, « comme je le faisais moi-même et comme le font, je le comprenais à présent, tous les géographes professionnels, en clandestins »⁵. Le narrateur compare, de même, sa façon d'accumuler les détails d'un lieu avec le travail du géomètre : « J'étais comme ces géomètres qui composent la carte d'un quartier en visant des détails insignifiants : le cadre d'une fenêtre, un appui de colonne, un angle de mur ou le bras d'une statue. »⁶ Le rapprochement de la démarche décrite dans *Un livre blanc* avec celle du géographe passe aussi par une méthode similaire : « Je prenais ma mission très au sérieux et m'étais muni de tous les outils de l'exploration traditionnelle : une balise GPS, un appareil photo, ainsi qu'un carnet de croquis sur lequel je prenais des notes, effectuais des relevés et dessinais des plans sommaires. »⁷ L'utilisation d'une carte fait aussi partie de cette méthode scientifique, notamment dans un souci de comparaison (« Je m'attardais sur les terrains en construction et notais mentalement les périmètres abandonnés : au retour, je ne pouvais m'empêcher d'aller voir comment tous ces détails étaient figurés sur la carte. »⁸) ou pour éviter de tomber dans une description historique ou romancée (« afin d'éviter d'apprivoiser paysages et constructions à coup de dates et d'anecdotes, je n'étudiais pas l'histoire des sites, ne m'autorisant d'autre documentation que ma carte et un plan de Paris et de sa proche banlieue »⁹). La carte est par ailleurs un

⁴ *Ibid.*, p. 35-36.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

outil particulier dans le récit de Philippe Vasset, puisque son personnage utilise la carte pour trouver ce que la carte ne montre pas. « Armé de ma carte », dit-il, « je traquais la moindre brèche »¹⁰ ; mais la brèche est-elle dans l'espace réel ou se trouve-t-elle sur la carte ? Dans la suite de la phrase, Philippe Vasset donne des exemples des brèches qu'il traque : « les quelques mètres carrés de blanc laissés, porte de Clignancourt, par les parkings du dépôt de la RATP ou bien le creux que formait, porte des Lilas, le toit d'un réservoir souterrain »¹¹. Ces exemples soulignent plus qu'ils ne clarifient l'ambiguïté : autant le « blanc » ne semble apparaître que sur la carte, autant les « mètres carrés » et le « creux » semblent désigner l'espace réel plus que sa représentation cartographique. Cette ambiguïté entre représentation cartographique et espace réel découle du projet même d'« explorer la cinquantaine de zones blanches figurant sur la carte n° 2314 OT ». Explorer les zones blanches de la carte, est-ce explorer leur représentation sur la carte ou leur réalité spatiale ? Philippe Vasset joue de ces sauts entre représentation et réalité, entre carte et espace réel. La carte peut ainsi lui servir d'« arme » pour traquer les brèches de la carte elle-même, comme celles de l'espace réel.

Avec les outils et la méthode du géographe, le double de Philippe Vasset explore non seulement des lieux, mais aussi des problématiques chères à la cartographie. Se posant comme une sorte d'écrivain-géographe, Philippe Vasset rapproche cartographie et littérature à plusieurs niveaux, que nous allons prendre un à un dans la suite de ce travail. Tout d'abord, revenons sur cette question de la représentation du réel, en explorant les liens qui se créent dans *Un livre blanc* entre carte, texte et réalité.

Carte, texte et réalité

Notre partie consacrée au lien entre géographie et littérature nous a permis de souligner les problèmes de la représentation cartographique, dont la question du rapport entre carte et réalité. Le problème de la représentation du réel est en effet central dans la réflexion sur la cartographie, mais aussi en littérature. Le récit de Philippe Vasset exploite et thématise ce problème dans une mise en question des liens entre carte, littérature et réalité, qui forme le point de départ du projet d'*Un livre blanc*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 123.

¹¹ *Ibid.*, p. 123-124.

Le récit part en effet, on l'a dit, du constat que certaines zones de la carte sont laissées en blanc, comme si les lieux représentés étaient vides, voire inexistants. Sur le rabat de la quatrième de couverture, Philippe Vasset écrit ainsi que « certains lieux n'existent pas sur la carte de la région parisienne ». Le problème du lien entre réel et cartographie est ici très clair : la carte ne semble pas pouvoir désigner la réalité des lieux en question. Sans légende ni symbole pour le représenter, le lieu « blanc » n'apparaît plus qu'en négatif de l'espace représenté tout autour; en regard de ces éléments bien définis, il n'a, sur la carte, qu'une réalité amoindrie, dépendante des éléments qui délimitent ses contours. La carte touche là à ses limites : trop mouvants, trop secrets ou trop flous, certains espaces ne sont pas représentables dans la logique cartographique traditionnelle. « Les cartes étaient en effet singulièrement démunies pour décrire les lieux qui m'intéressaient », remarque Philippe Vasset, proposant de créer de nouveaux symboles pour « signaler les bidonvilles, squats, rendez-vous de motards, etc. »¹² *Un livre blanc* montre de même que non seulement les zones blanches, mais aussi, de manière plus générale, la ville est difficile à représenter sur une carte, support figé qui peine à suivre les changements permanents de l'espace urbain. Ainsi, « [l]a carte représente les rails comme des traits pleins, réguliers, ininterrompus. En suivant leur tracé à travers la ville, on découvre que plus d'un tiers d'entre eux sont en réalité à l'abandon »¹³ et, plus loin : « Les rues elles-mêmes étaient abandonnées. [...] A lire une carte, de tels phénomènes sont inconcevables. »¹⁴

Constatant les limites de la représentation cartographique, Philippe Vasset tente diverses expériences, qui viennent souligner plus que résoudre la difficulté à représenter le réel. Ainsi, comme on l'a vu, il propose d'agir directement sur la carte, en créant de nouvelles légendes cartographiques pour représenter l'activité éphémère de certains lieux. A l'inverse, il tente aussi d'agir sur le terrain, en appliquant physiquement le dessin cartographique au lieu qu'il représente (« Quand je le pouvais, je matérialisais, d'un trait de peinture sur le sol, les limites exactes de la zone blanche, même – surtout – si elle empiétait sur des aires reconstruites ou si elle s'était élargie depuis la réalisation de la carte. »¹⁵) Puis, comme en témoigne l'ensemble de son *Livre blanc*, Philippe Vasset propose une nouvelle représentation de l'espace, par les mots. Le texte, en effet, permet

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

à Philippe Vasset de compléter la carte par une description détaillée. La comparaison carte/réalité est ainsi mise en scène à plusieurs reprises, la description venant corriger l'image donnée par la carte : « Blanches sur la carte, ces zones sont en réalité multicolores, disparaissant sous les lettrages peints à la bombe, les couleurs vives et les personnages aux têtes surdimensionnées. »¹⁶

La thématization du lien carte-réel passe aussi, dans *Un livre blanc*, par la mise en scène du pouvoir de la carte. On l'a montré avec Christian Jacob, la carte a un pouvoir ontologique : elle objective l'espace et donne ainsi un référent au discours géographique. Ce pouvoir est reflété par les actes et réflexions du personnage d'*Un livre blanc*, qui semble parfois confondre carte et réalité. La carte permet en effet au personnage mis en scène par Philippe Vasset – « [s]on petit personnage de touriste périurbain »¹⁷ – de construire l'espace à priori, de s'en faire une représentation. L'espace ainsi construit n'est cependant pas l'espace réel et le personnage d'*Un livre blanc* ne peut s'en rendre compte qu'en confrontant la représentation à sa réalité physique. Comme les rectangles blancs se détachent sur la carte, « [j]'imaginais toujours que les zones blanches seraient faciles à repérer, leurs limites clairement visibles sur le fond de la ville », explique le narrateur de Philippe Vasset. « Ce n'était, bien sûr, jamais le cas : à mesure que j'approchais, la carte cessait brusquement de décrire le réel et devenait un document inutile dont les formes abstraites, quel que soit le sens dans lequel on les plaçait, ne recouvraient plus le paysage. »¹⁸ De même, le narrateur raconte comment il a cherché une zone blanche au mauvais endroit, croyant « sur parole » la carte qu'il tenait à la main : « pendant deux heures, de banales constructions de vieux béton m'ont paru équivoques, et j'ai vainement cherché ce qui pouvait les singulariser »¹⁹. Le pouvoir ontologique de la carte pousse ici celui qui la lit – le personnage de Philippe Vasset – à faire coïncider l'objet réel et son correspondant cartographique. Les dangers d'un tel amalgame apparaissent cependant lorsque le personnage se rend compte de son erreur : sa compréhension du réel est faussée par une lecture inexacte de la carte et une foi totale dans la vérité cartographique. Cet extrait thématise aussi l'importance de la lecture et du lecteur d'une carte. D'une lecture à l'autre, faussée, tâtonnante ou experte, la carte peut dire autre chose du réel. Elle ne représente pas une réalité univoque, mais reste sujette à

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

interprétation. Ailleurs dans le texte, la foi du personnage en la carte est à nouveau mise en évidence, avec l'idée que la réalité de l'espace dépend de sa représentation cartographique : « C'était chaque fois étrange de me promener sur ces sites complètement reconstruits qui, dans mon esprit et sur la carte, n'existaient pas vraiment. »²⁰ Philippe Vasset pousse même plus loin cette problématique, en suggérant que l'espace peut venir après la carte dans l'ordre ontologique. Ainsi, « [l]a ville ressemblait à son plan : un agrégat de carrés et de rectangles diversement colorés et labellisés en gros caractères ("C'est désormais la carte qui [...] engendre le territoire" – Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*) »²¹.

La carte, enfin, est un point de vue sur le monde, suggère Philippe Vasset : « J'achète toujours, quand je voyage, des cartes topographiques des lieux traversés pour disposer d'un point de vue alternatif sur le paysage »²². La question du point de vue est, elle aussi, directement liée au réel et à sa représentation : la carte est une image du réel, bien qu'elle puisse être prise, à tort, pour une copie fidèle du réel ou pour le réel lui-même, comme nous l'avons vu ci-dessus. C'est bien cette ambiguïté de la carte qui intéresse Philippe Vasset. Dans *Un livre blanc*, il met au jour ces questions en confrontant le point de vue cartographique à d'autres, celui de l'explorateur, celui de l'habitant et ceux qui se croisent dans la construction d'un texte : les points de vue du personnage, du narrateur, de l'auteur et du lecteur.

L'organisation narrative d'*Un livre blanc*, en particulier, ajoute à l'ambiguïté. Au travers de son personnage, de son narrateur et de sa position d'auteur, Philippe Vasset joue en effet avec différents rapports au réel et à la carte. Comme l'ont suggéré certains extraits cités plus haut, le personnage d'*Un livre blanc* représente le rapport immédiat à la carte et à l'espace réel : il est dans l'action au présent. Le personnage est celui qui lit la carte et découvre la réalité des zones blanches. Il est aussi celui qui a des *a priori*, tant sur la représentation cartographique que sur les zones à explorer, et qui, par manque de recul, fait des erreurs d'interprétation de la carte. Le narrateur, quant à lui, a un certain recul sur le projet. Il raconte le projet au passé, corrige les erreurs, commente et évalue les pensées et actions du personnage et y ajoute ses propres réflexions. Enfin, l'auteur écrit ce que le narrateur raconte du personnage. Il a le pouvoir de jouer avec ce que dit

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 121.

²² *Ibid.*, p. 129-130.

le narrateur du personnage, de son rapport à la carte et à la réalité, ainsi que de la représentation cartographique et de l'espace réel en général. Dans *Un livre blanc*, l'auteur donne en outre son nom au narrateur et au personnage de son livre, ce qui complique encore l'effort du lecteur pour distinguer ces trois entités. Par le biais de cette organisation narrative complexe, Philippe Vasset met non seulement en scène le rapport entre l'espace réel et sa représentation cartographique, mais aussi l'importance du point de vue sur ce rapport : du personnage à l'auteur, de l'expérience au présent à sa mise en récit, le point de vue sur le réel et sur la carte n'est pas le même.

Dans le texte se croisent aussi les points de vue d'autres auteurs, au travers de réseaux intertextuels créés par des références multiples et complétés par les références culturelles du lecteur. Les références culturelles se lient de manière particulièrement intéressante autour des lieux, dans ce que Christine Baron appelle une « géographie intellectuelle ». Laurent Matthey, géographe et spécialiste des liens entre géographie et littérature, précise cette hypothèse avec la notion d'« image médiale », qu'il emprunte à Jacques Van Waerbeke :

Un auteur construit un espace diégétique en fonction d'un espace référé. Cette opération mobilise sa culture, sa connaissance d'autres textes, d'autres images qui « viennent croiser les siennes » (Van Waerbeke, 1993 : 123).²³

Or, le croisement de ces images et des points de vue n'a pas seulement un intérêt littéraire, mais forme un matériau intéressant pour le géographe :

Dans sa forme, le roman moderne renseigne donc le géographe non seulement sur des images médiales, des modes d'appréhension du milieu, du paysage, mais encore sur les dynamiques subjectives (et intersubjectives) liées à ces modalités d'appréhension.²⁴

Si l'hypothèse de Laurent Matthey concerne en premier lieu le roman moderne, elle s'applique particulièrement bien au récit d'*Un livre blanc*. Dans cet ouvrage en effet, Philippe Vasset lie sa recherche sur l'espace à des références culturelles, qui forment un réseau d'images médiales sur les zones blanches, Paris et la notion de ville. Il écrit ainsi que pour expliquer son projet, il « déball[ait] des références allant de *Non-lieux* de Marc Augé à *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari – “la carte, et non le calque” – en passant par *City of Quartz* de Mike Davis, *Territoire vide* d'Alain Corbin et *Poétique de la ville* de Pierre Sansot »²⁵. Il se réfère de même aux projets d'autres écrivains :

²³ Laurent MATTHEY, *art. cit.*, p. 402.

²⁴ *Ibid.*, p. 408.

²⁵ Philippe VASSET, *op. cit.*, p. 51.

Des pionniers ont, bien avant moi, élaboré des stratagèmes pour obliger la ville à tomber le masque. Je pense en particulier à François Maspéro, dont le livre *Les passagers du Roissy-Express* relate un périple touristique le long de la ligne du RER B ; à l'écrivain britannique Ian Sinclair qui, dans *London Orbital*, décrit la capitale britannique telle qu'il la découvre en marchant pendant plus d'une année le long de la route M 25 qui ceint la ville ; à François Bon rendant compte dans *Paysage Fer* du paysage tel qu'il apparaît depuis le Paris-Nancy ; et bien sûr à Jean Rolin, dont le parcours dans son livre *La Clôture* était en plusieurs endroits (rue de la Clôture, place Skanderbeg) tangent à mes propres pérégrinations.²⁶

Philippe Vasset ne peut manquer non plus d'évoquer Georges Perec et sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* : « Je me contentais, comme Georges Perec place Saint-Sulpice, de noter les événements les plus notables. »²⁷ Pour décrire son projet, Philippe Vasset fait donc appel à des références littéraires et philosophiques en lien avec les questions d'espace et de représentation de l'espace.

La description des zones blanches appelle, quant à elle, des références plus populaires, et tirées notamment de bandes dessinées. Le narrateur plongé dans la réalité des zones blanches se fait « l'effet du capitaine Haddock qui, au début des Bijoux de la Castafiore, s'étonne que des gitans vivent dans une décharge »²⁸. Certains lieux lui font penser aux « premières planches de *Tintin au pays de l'Or noir* »²⁹, d'autres à « un album de *Spirou et Fantasio* »³⁰ ou à *SOS Météores*³¹. A certains lieux sont aussi liées des images ou des scènes, comme « "l'Abbaye de l'Attrape", du magicien Robert-Houdin »³² ou les « photographies de paysages urbains que le Japonais Nasaro Nasahari prend immergés dans la mer, les vagues se mêlant aux édifices »³³, tandis que l'étrangeté de certaines zones appelle d'autres souvenirs de lecture : « pendant des heures, des scènes de *Fantômas*, de *M le Maudit*, de *Batman*, de *Belphégor* et de bien d'autres se sont hybridées dans une fiction interminable »³⁴. Ces exemples montrent bien que les zones évoquent surtout des images fictionnelles, étranges ou fantaisistes. Avec ces images, Philippe Vasset souligne l'apparente irréalité des zones blanches, qui, on l'a vu, « n'existent pas sur la carte »³⁵.

²⁶ *Ibid.*, p. 80.

²⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰ *Ibid.*, p. 86.

³¹ *Ibid.*, p. 91.

³² *Ibid.*, p. 43-44.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 117.

³⁵ *Ibid.*, rabat de la quatrième de couverture.

Comme le montrent ces exemples, l'espace dans le récit de Philippe Vasset est lié à des références culturelles, qui construisent du sens dans un mouvement du lieu à l'auteur et du récit au lecteur. En effet, Philippe Vasset tire – ou met au jour – un lien entre un lieu et une référence culturelle, qui va résonner ou non dans l'esprit du lecteur. La référence ouvre alors sur de nouvelles images et de nouveaux éléments d'interprétation, qui s'associent dans l'esprit du lecteur au lieu et à l'œuvre en question. La description du lieu se complète ainsi d'images et d'évocations littéraires, artistiques, télévisuelles, etc. Cependant, le réseau de références ainsi construit multiplie encore les points de vue sur l'espace et ajoute à l'ambiguïté de la représentation du réel. La multiplication des références évoque en effet des images disparates, parfois contradictoires, voire méconnues du lecteur qui peinent à donner une idée claire des zones blanches.

Nos interrogations sur le lien entre carte et réalité dans le récit de Philippe Vasset nous ont amenée à considérer des problèmes propres au littéraire. La représentation d'un espace par le texte pose en effet des questions similaires à celles que soulève la représentation cartographique : quels sont les liens entre texte et réalité ? Comment le texte de Philippe Vasset aborde-t-il le réel ? L'analyse des points de vue nous a déjà permis de souligner l'ambiguïté de la représentation du réel dans *Un livre blanc* ; il s'agit maintenant d'étoffer cette interprétation en entrant plus avant dans la description que fait Philippe Vasset des zones blanches.

Avec Rachel Bouvet, nous avons suggéré, dans la première partie de ce travail, que les zones blanches de la carte forment un espace propice à l'imagination et à la fiction. Le récit de Philippe Vasset rejoint bien cette interprétation : avant de partir à la découverte de ces zones, le narrateur d'*Un livre blanc* espère « comme les héros de [s]es livres d'enfant, mettre au jour le double fond qui manquait à [s]on monde »³⁶. Les mystères qu'il imagine dévoiler au cours de ses explorations se révèlent cependant bien moins excitants que prévus, et les espoirs de l'imagination se trouvent bien vite déçus : « en lieu et place des mystères espérés, je ne trouvais qu'une misère odieuse et anachronique »³⁷.

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

Le narrateur abandonne donc ses fictions enfantines et choisit le récit documentaire pour combler les vides de la carte. La description des zones explorées devient ainsi très détaillée : des accès et obstacles qui permettent ou empêchent de pénétrer dans la zone, à la faune et la flore des espaces visités, le narrateur prend note de tout ce qu'il voit. Marques de présence humaine (lumière, fumée, mouvements, bruits, habitations sommaires, rencontres, etc.), présence d'animaux, type de végétation, structures et bâtiments, bruits, détritiques et textes divers (panneaux, affiches, tags), les détails s'accumulent mais « malgré leur extrême précision » ces notes « peinent à rendre compte de la configuration exacte des lieux »³⁸. Philippe Vasset se heurte à la problématique de la représentation du réel par le texte : avec beaucoup de détails, mais sans image globale, le texte donne à voir des éléments du lieu exploré, mais peine à offrir une vision d'ensemble aussi claire que la carte. Alors que la carte pêche par une représentation trop schématique de l'espace, l'accumulation d'informations rend difficile la construction d'une image cohérente du lieu. Lorsqu'il prend conscience des limites de la description, le narrateur d'*Un livre blanc* fait sien le projet d'accumuler le texte « jusqu'à obtenir un réel saturé de sens »³⁹, même si cela signifie aussi écrire « une réalité trouée, friable »⁴⁰. Après la publication du récit de Philippe Vasset, l'Atelier de géographie parallèle donne une interprétation similaire de ses pratiques : « Au lieu de mettre fin à l'indécision du lieu, nos énumérations et inventaires n'ont fait que l'accentuer, et c'est dans cette voie que l'AGP voudrait poursuivre ses travaux. »⁴¹ L'Atelier souhaite ainsi « rendre, à force de documentation et de visites, l'espace à sa précarité, et faire des codes de la représentation géographique un langage, polysémique et ambigu »⁴². Face à un langage cartographique fixe et univoque, la description textuelle, par ses limites mêmes, aurait donc le pouvoir de rendre l'ambiguïté du réel. L'accumulation textuelle, qui semble empêcher la construction d'une image globale de l'espace et s'éloigner ainsi de la représentation cartographique, a donc des qualités de représentation du réel que la carte n'a pas (ou plus). Nous reviendrons plus loin sur la question du langage à proprement parler et sur les choix stylistiques de Philippe Vasset en particulier, pour comprendre comment un écrivain peut écrire l'espace. Pour

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁴¹ <http://www.unsiteblanc.com/agp.php>, consulté le 2 février 2014.

⁴² *Idem.*

l'instant, soulignons que la problématique du réel et de sa représentation a une importance fondamentale dans le récit de Philippe Vasset, qui la thématise dans la mise en lien du texte et de la carte.

Avec le texte, Philippe Vasset tente de représenter l'espace, mais son personnage a de plus grandes ambitions : il veut agir sur les lieux et sur les autres au moyen des mots. L'auteur met là en scène la question du pouvoir du texte, qui fait écho au pouvoir de la carte dont nous avons parlé plus haut. « Tel était mon projet », écrit-il, « porter le texte là où il n'a aucune place, où il est, au mieux, incongru, déplacé, et observer ce qui se passe. »⁴³ Déposant des bribes de récit sur les lieux où il les écrit, il espère avoir un effet sur « d'hypothétiques promeneurs »⁴⁴. Surprendre, attiser la curiosité, déranger, ce qu'il attend de ces textes laissés sur place n'est pas précisé. En tout cas, la rencontre entre le texte et ces lieux « blancs » doit provoquer quelque chose. Ce projet prend de l'envergure lorsque le narrateur considère les possibilités de la technologie, qui permet « d'écrire dans l'espace en utilisant les cartes comme une portée »⁴⁵. Le principe est en effet d'« associer, via une liaison radio à courte portée, un texte à un lieu et de diffuser ce message sur les téléphones portables de toute personne passant à proximité de l'endroit “annoté” »⁴⁶. Ecrire dans l'espace, associer un texte à un lieu, annoter un endroit : par ces expressions, Philippe Vasset fait un rapprochement très clair entre texte et espace réel. Le texte n'est plus une simple description détachée de l'espace; il fait partie du lieu et y ajoute *physiquement* quelque chose. A l'espace réel semble pouvoir s'ajouter, par la technologie, une dimension textuelle. La carte devient alors un moyen non seulement de localiser les lieux, mais aussi de situer les textes placés dans l'espace.

Cette réflexion nous mène de l'espace réel aux espaces cartographique et textuel, qui sont directement liés à la réalité physique de la carte et du texte. La carte, qui représente l'espace, est en effet aussi elle-même un espace : espace du tracé cartographique, mais aussi espace ouvert à divers événements (déchirures, taches, inscriptions...) et projections (représentations, fictions, itinéraires, etc.). Ainsi dans *Un livre blanc*, « usée, annotée, pliée et repliée pendant un an, la carte n'est plus ce regard neutre et distant sur l'espace, mais est devenue un lieu elle-même, avec ses accidents,

⁴³ Philippe VASSET, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁶ *Idem.*

ses noms propres et ses traces »⁴⁷. De manière similaire, le texte se déploie spatialement sur la page, et, comme nous le verrons plus loin, la configuration spatiale d'un texte (notamment sa mise en forme typographique) a une importance majeure dans l'interprétation littéraire. Avant d'entrer plus en détail dans ces éléments de typographie, attardons-nous encore quelques instants sur la réalité de la carte, en nous penchant sur l'iconographie d'*Un livre blanc*.

Iconographie : la carte

D'un point de vue générique, on l'a vu, Philippe Vasset désigne son ouvrage comme un « récit avec cartes ». En regard de son récit, l'auteur insère, en effet, seize détails de cartes de Paris et un détail de la carte d'Orléans. Ces cartes sont présentées en pleine page et plutôt que d'être placées avant ou après un paragraphe, elles apparaissent en général au milieu d'une phrase. Le détail de carte a toujours un lien direct avec le texte dans lequel il est placé. De manière générale, ce lien est géographique : le lieu décrit dans le texte est aussi représenté sur la carte qui lui fait face. La première carte du récit, cependant, n'est pas liée au texte par le lieu qu'elle représente : elle a été choisie pour sa particularité d'accumuler les zones blanches. En effet, elle se trouve dans le premier chapitre d'*Un livre blanc*, qui sert d'introduction au projet de Philippe Vasset et présente la notion de « zone blanche ». Dans les deux cas, la carte semble venir compléter visuellement le texte. Tout comme le personnage fait des allers-retours constants entre ce que la carte lui montre et ce qu'il voit sur les lieux réels, le lecteur peut mettre en lien la représentation cartographique du lieu et sa description par le récit. En faisant le choix d'ajouter des cartes à son récit, Philippe Vasset double les points de vue sur l'espace, dans ce qui pourrait être considéré comme un souci scientifique. Alors que la carte lui semble « démunie » pour décrire les zones blanches, son texte apporte des éléments négligés par la représentation cartographique, tandis que les difficultés du texte à représenter un espace global et cohérent sont compensées par la présence de cartes.

D'autre part, pour Rachel Bouvet, la mise en parallèle de cartes et de texte consiste en « [d]eux gestes complémentaires, qui font que la carte se narrativise tandis

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

que le texte suscite des images »⁴⁸. Ces deux mouvements apparaissent effectivement dans le récit de Philippe Vasset. A la carte s'ajoute le récit, qui vient comme combler les blancs avec de nouvelles images suscitées par la description. De manière complémentaire, la carte permet de situer les lieux visités et de suivre le trajet décrit par le récit. Enfin, la présence de cartes et de textes permet au lecteur de comparer l'une à l'autre (et vice-versa), pour former une troisième représentation de l'espace : la sienne, qui comprendra peut-être certains éléments cartographiques et d'autres textuels. Le lecteur joue en effet un rôle crucial dans la mise en lien des textes et des cartes d'*Un livre blanc*. Il peut par exemple choisir d'ignorer l'un ou l'autre, de ne croire que l'un ou l'autre ou de les prendre en compte tous les deux. Quel que soit son intérêt pour le texte et/ou la carte, s'ajoutera aussi à sa lecture son propre point de vue sur le lieu : qu'il le connaisse ou non, l'ait déjà visité ou non change évidemment son approche du texte et de la carte qui tentent de représenter ce lieu. La présence de cartes dans le récit ne pourra dans tous les cas le laisser sans réaction.

Typographie : le texte mis en espace

Toujours dans le domaine du visuel, les choix typographiques de Philippe Vasset dans *Un livre blanc* ne sont pas anodins. Philippe Vasset joue en effet sur la manière dont il *situe* son texte sur la page. Nous avons déjà évoqué la thématique de l'espace du texte ; il s'agit maintenant d'y revenir via des indices typographiques.

Le récit de Philippe Vasset est séparé en chapitres non numérotés et sans titre. Un saut de page et une large marge supérieure distinguent chaque chapitre du précédent. Les chapitres sont eux-mêmes séparés en paragraphes plus ou moins espacés. Chaque paragraphe développe un point d'une thématique généralement explorée sur plusieurs paragraphes (description d'une zone ou d'un type de lieu, souvenir, réflexion sur le projet en cours, sur la carte, etc.). Entre ces paragraphes s'insèrent parfois de courts passages visuellement détachés du corps du texte et mis en italique. Spatialement séparés du reste du texte par des choix typographiques (alinéas, italique, alignement à droite de la page), ces passages sont des espaces pour un autre type de récit, basé non plus sur la description des éléments factuels des lieux visités, mais sur les impressions et la subjectivité du narrateur, ainsi que sur des anecdotes et

⁴⁸ Rachel BOUVET, *art. cit.*, p. 23.

des extraits de notes prises sur place : « Sur cette dalle de béton venteuse, jonchée d'antennes, de fils électriques et d'appareils de climatisation, brusque sensation d'être sur le toit d'un immeuble, alors que le GPS indique une altitude proche de zéro. »⁴⁹

L'organisation du récit de Philippe Vasset en chapitres et passages distincts passe donc bien par une mise en forme du texte : sans table des matières, index ou sous-titres, le lecteur ne repère les passages d'un chapitre ou d'un bloc thématique à l'autre que par le placement du texte sur la page. Philippe Vasset exploite ici l'espace physique du texte, qui fait écho à l'espace de la carte dont nous avons déjà parlé. Si le texte a de la peine à rendre l'organisation globale de l'espace qu'il décrit, son déploiement sur la page reste un élément d'organisation visuelle à ne pas négliger. Philippe Vasset choisit d'ailleurs d'explorer plus avant les possibilités offertes par cette caractéristique spatiale du texte, dans une tentative de représenter l'espace par l'agencement de mots sur la page. « J'ai même essayé, sous le titre "Pointillés", de faire fusionner carte et texte »⁵⁰, explique-t-il avant de présenter un extrait de ce projet.

Trottoir Trottoir Trottoir Trottoir
Rue Rue Rue Rue Rue Rue Rue Rue
Trottoir Trottoir Trottoir Trottoir
Maison Jardin Allée Jardin Maison

Avec « Pointillés », la tentative est bien de renforcer l'effet visuel du texte. En jouant sur la mise en page des mots, Philippe Vasset tente de rendre l'espace réel par un procédé similaire à celui de la carte : l'espace est schématisé par certains éléments qui le composent (le trottoir, la rue, les maisons, etc.) et l'organisation de ces éléments dans l'espace est reproduite à plat et à partir d'un point de vue vertical. *Un livre blanc* ne nous le dit pas, mais il est tout à fait possible que « Pointillés » consiste en une mise en mot d'une carte, et non d'un espace vécu. « Un tel procédé visait à élargir les moyens limités dont dispose la langue pour dire l'espace », précise l'auteur, pour qui « seuls quelques rares écrivains [...] restituent [l'espace] tel qu'il apparaît, sans hiérarchie, empli d'une profusion simultanée d'objets indépendants les uns des autres »⁵¹. La problématique de

⁴⁹ Philippe VASSET, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁵¹ *Ibid.*, p. 93.

la linéarité du langage, face à la simultanéité de l'image, semble en effet être au centre de ce projet, qui se débarrasse de la linéarité de la phrase en jouant sur la spatialisation de mots détachés de tout récit. De manière évidente, la lecture des mots eux-mêmes reste cependant linéaire.

« Pointillés » propose un procédé plutôt radical pour rendre l'espace par le texte, mais Philippe Vasset semble aussi accorder à certains récits et romans la capacité de rendre « un instant perceptible ce que serait une écriture complètement spatialisée ou, à l'inverse, un espace intégralement recouvert par la langue »⁵², citant en exemple les énumérations de Jean-Patrick Manchette. Dans le même sens, Philippe Vasset évoque « [Les] *Corps conducteurs* de Claude Simon [et] *L'Inquisiteur* de Robert Pinget, textes qui ne comportent pas de perspective clairement ménagée mais déploient, telles des cartes, leurs minutieuses descriptions dans toutes les directions et où chaque détail, même le plus trivial, est riche d'un mystère jamais épuisé »⁵³. Comparant les textes cités à des cartes, Philippe Vasset nous offre un indice pour interpréter ces œuvres, ainsi que son propre ouvrage : il suggère en effet, d'une part, que les textes peuvent se déployer comme des cartes et, d'autre part, que cet « effet cartographique » provient de la perspective ambiguë ainsi que de l'accumulation de détails mises en œuvre dans ces textes. Comme nous l'avons vu, l'ambiguïté de la perspective et l'accumulation des détails sont justement des caractéristiques d'*Un livre blanc*. À la lumière des références à Pinget et Simon, certaines caractéristiques formelles d'*Un livre blanc* apparaissent ainsi comme des indices d'un rapprochement possible entre le texte et la carte. Au-delà de la typographie, le style semble donc entrer en jeu dans la représentation de l'espace par le texte.

Description de l'espace : le style

La description d'une zone blanche dans *Un livre blanc* passe par deux mouvements complémentaires. Le premier consiste en une situation géographique de la zone, qui correspond au point de vue zénithal et objectivant de la carte. Ainsi, la première zone visitée est tout d'abord décrite comme « un rectangle mince et immaculé situé à l'extrême nord du XIX^e arrondissement, entre le boulevard MacDonald, le

⁵² *Ibid.*, p. 94.

⁵³ *Ibid.*, p. 99.

périphérique, et le canal Saint-Denis »⁵⁴. Le deuxième mouvement est celui d'une description « à hauteur d'humain », qui donne des détails et des considérations subjectives sur le lieu exploré. Cette partie de la description vient souvent comparer la représentation cartographique au réel vécu. Par exemple, le « rectangle immaculé » qui représente, sur la carte, la première zone explorée, est nettement remis en question par la description de la zone telle que la découvre le personnage de Philippe Vasset : « Lorsque je suis descendu à l'arrêt MacDonald du bus PC3, je n'ai aperçu que de hauts murs noircis par les gaz d'échappement courant sur près de deux cents mètres. »⁵⁵ Le récit alterne ces deux mouvements, qui apparaissent dans la description de chaque zone. La description d'un lieu procède donc en un aller-retour entre la carte et le vécu, avec les caractéristiques propres à chaque point de vue (objectivant, schématique et vertical pour la description de type cartographique ; subjectif, détaillé et horizontal pour la description du vécu).

La description de type cartographique préfère ainsi l'utilisation du présent et les pronoms impersonnels, dans le style de la définition ou de la description scientifique. Pour situer la zone, le lexique employé est celui de la géographie, avec des indications cardinales et géométriques, des mesures métriques et l'emploi de termes techniques (« zone industrielle », « périmètre », « aire », « surface », « périphérie », etc.). Le jargon cartographique apparaît aussi dans la description du lieu vécu, par un retour à la carte : « Une fois sur place, on découvre un terrain herbu, coupé en deux dans le sens de la hauteur par des rails rouillés et que jouxtent des bâtiments coloriés sur la carte du bleu des "sites industriels en activité" »⁵⁶. L'accumulation de toponymes ajoute aussi à l'« effet cartographique » du récit, tout comme la multiplication des noms de routes, de lignes de transports publics et d'entreprises. Ainsi, parmi de nombreux autres exemples : « Borné au nord par la zone industrielle du Val-de-Seine, au sud par l'A86 et à l'est par les voies du RER C, le site est très sauvage »⁵⁷ ou « Dans le quartier des Grésillons, à Gennevilliers, les quais de déchargement déserts des transports Gefco occupent, sur la droite de la rue des Caboeufs, une aire où la carte ne signale rien, et, sur

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

la gauche de cette même rue, à l'angle qu'elle forme avec la rue du Fossé-Blanc, il y a l'ancien siège de Thompson CSF, promis à la démolition. »⁵⁸

A cette description de la situation géographique de la zone s'ajoutent des éléments de l'expérience vécue dans la zone, comme on le voit déjà dans les citations précédentes, avec les adjectifs « sauvage » et « déserts », ainsi que l'adverbe « très », qui sont liés à une expérience et une appréciation personnelles. Si la description du vécu s'insère dans une structure qui se veut objective (à nouveau avec des pronoms impersonnels, du présent de définition et un lexique cartographique), elle ouvre aussi sur la subjectivité du narrateur, qui raconte des anecdotes et ses impressions à la première personne et aux temps du passé. L'extrait suivant montre bien comment se mêlent les deux types de description :

A l'intérieur, il y a une gigantesque pelouse envahie par les lapins et, si l'on se place dos à l'autoroute (c'était mon cas, j'avais trouvé sous le pont de l'A86 un arbre dont les branches s'étendaient par-dessus la clôture et, profitant du fait que le gardien était occupé à regarder un feuillet sur son téléviseur portatif, l'avais escaladé), deux hangars sur la gauche (dont un équipé d'un pont roulant) et, sur la droite, deux bâtiments administratifs formant angle droit.⁵⁹

La première partie de cette phrase a l'apparence de l'objectivité, avec « il y a... » et le « on » impersonnel. Cependant, l'adjectif « gigantesque » pose déjà un problème d'appréciation, tout comme le participe « envahie », qui semble hyperbolique. La parenthèse qui suit passe, pour sa part, très clairement du côté du récit anecdotique, avec la prise de parole en « je » et la conjugaison au passé, même si la description de l'événement semble rester objective. Le récit se distingue ici de la description cartographique plutôt par son inscription temporelle : hors de l'instant vécu, l'événement en question n'existe plus. Le schématisme de la carte permet au contraire de donner une description d'un lieu qui doit, en théorie, rester valable sur une longue durée. Après cette parenthèse à la première personne, la description se rattache à nouveau aux formulations impersonnelles « il y a » et « si l'on » pour conclure avec une apparente objectivité.

Malgré la volonté d'objectivité qui apparaît dans le récit de Philippe Vasset, le texte ne peut dire la totalité de l'espace. L'accumulation de détails, on l'a vu, ne rend la globalité du lieu que plus difficile à saisir. Pour Philippe Vasset, le texte doit donc

⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

« rester incomplet, parcellaire, fidèle à l'indécision de ces scènes où le foisonnement des lignes ne formait aucun dessin »⁶⁰. L'Atelier de géographie parallèle a de même la volonté de « rendre, à force de documentation et de visites, l'espace à sa précarité »⁶¹. Par cette recherche d'incomplétude, le récit rejoint cependant aussi l'une des particularités des légendes cartographiques :

Le texte inscrit à même la carte est toujours fragmentaire par rapport à ces objets globalisants que sont le livre, l'encyclopédie et la bibliothèque. Il relève d'une écriture de la notation ponctuelle, du détail, de la singularité et il est régi par une logique métonymique par rapport à des textes composés et continus.⁶²

Pour Christian Jacob, la légende est fragmentaire tandis que le livre est globalisant. Le récit de Philippe Vasset et, nous le verrons, le livre de Thomas Clerc, présentent cependant plutôt une écriture fragmentaire. Le récit d'*Un livre blanc* est en effet lié à une écriture de la notation, du détail et de la singularité. Bien qu'il soit construit de manière plus continue que la plupart des légendes cartographiques, le récit est composé de nombreux paragraphes séparés sur l'espace de la page, mais liés thématiquement par le lieu qu'ils décrivent, ce qui rappelle le fonctionnement de la légende. De même, les paragraphes en italique s'échappent de la continuité du récit pour donner une information ponctuelle. Nous avons déjà parlé de l'accumulation de détails que présente *Un livre blanc*, et le projet même du livre est de découvrir la singularité de chaque lieu représenté comme blanc sur la carte. Tout comme les légendes de type « *hic sunt leones* », le texte de Philippe Vasset ajoute à la carte des éléments qu'elle ne peut ou ne veut pas décrire. La présence de cartes dans le récit suggère même que le texte puisse se lire en complément de la carte, comme une légende cartographique très complète. Les questions de thématique, de typographie et de style nous permettent de faire un rapprochement clair entre *Un livre blanc* et le texte cartographique : liées à une carte et à un espace, accumulant les détails sans parvenir à rendre la globalité du lieu, organisées spatialement sur la page et dans le livre, les descriptions de zones blanches viennent à la fois répéter les informations données par la carte et y ajouter d'autres détails, dans un fonctionnement similaire à celui des légendes.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹ <http://www.unsiteblanc.com/agp.php>, consulté le 2 février 2014.

⁶² Christian JACOB, *op. cit.*, p. 330.

Des blancs de la carte au *Livre blanc*

Philippe Vasset écrit avoir longtemps « entretenu la confusion entre symboles et signes, lisant les livres comme des cartes, sans [s]’intéresser à leur chronologie, et n’utilisant les plans que pour y localiser des endroits fictifs, piochés dans les enquêtes du commissaire Maigret, dans *La Comédie humaine* ou dans *Fantômas* »⁶³. Les éléments cartographiques de la littérature et les qualités littéraires des cartes sont ici mis en évidence, dans une « confusion » que Philippe Vasset explore dans son *Livre blanc*. La carte et ses caractéristiques, notre analyse l’a montré, apparaissent en effet à plusieurs niveaux du récit : de la mise en page au style, en passant par les choix iconographiques, typographiques et thématiques, l’écrivain joue avec les limites entre cartographie et littérature. Ce flou se construit comme en écho à l’indéterminé des zones blanches, qui apparaissent sur la carte, mais dont la carte ne dit rien. De manière explicite, *Un livre blanc* est un ouvrage sur les blancs de la carte. Le titre suggère cependant une ambiguïté : le livre qui veut combler les zones « vides » reste blanc. Faut-il comprendre qu’en décrivant les zones blanches, il ne donne rien à voir de plus que la carte ? Comme l’explique l’Atelier de géographie parallèle sur son site, le texte ne remédie pas à l’indécision du réel mais, au contraire, semble l’accentuer. S’il dit quelque chose du réel, *Un livre blanc* tombe hors de la représentation cartographique traditionnelle et l’espace qu’il décrit reste insaisissable dans sa globalité. En ce sens, le livre est « blanc ».

Il est particulièrement intéressant de voir que l’espace et le récit sont pourtant appréhendés, dans cet ouvrage, avec la méthode et les thématiques cartographiques. Alors qu’il tente de décrire ce qui échappe à la carte, Philippe Vasset lie très fortement son projet et son texte à la cartographie, avec des allusions constantes à la carte, à ses caractéristiques et aux méthodes cartographiques. L’ambiguïté se renforce tout au long du livre, tandis que le récit donne, d’une part, une représentation de l’espace qui s’éloigne de la représentation cartographique, et soulève, d’autre part, des problématiques similaires à celles que rencontre la carte. Ce jeu, qui part de la carte pour toucher au non-cartographique, est directement lié au statut des zones explorées, à la fois représentées et « effacées » sur la carte, à la fois réelles et inexistantes, à la fois pleines et vides. Il rejoint aussi la volonté de l’Atelier de géographie parallèle de « faire des codes de la représentation géographique un langage, polysémique et ambigu ».

⁶³ *Ibid.*, p. 92.

Autrement dit, il s'agit de renverser complètement les codes de la cartographie, et, pour ainsi dire, de faire du non-cartographique avec du cartographique. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est un mouvement similaire qui permet à Philippe Vasset, dans *Un livre blanc*, de toucher à la fois aux limites de la carte et du texte.

Oscillant entre les notations objectives et les impressions personnelles, accumulant des indices tout en présentant des cartes schématiques, mêlant les points de vue, *Un livre blanc* offre une représentation complexe du monde. L'ambiguïté de la description prend cependant tout son sens dans la représentation d'un monde lui-même complexe et ambigu : « Le monde, c'est ce mouvement incessant entrevu par les trous de la coque de nos capitales. »⁶⁴ « Malgré la couverture satellite permanente et le maillage des caméras de surveillance, nous ne connaissons rien du monde »⁶⁵, conclut Philippe Vasset à la dernière ligne de son récit. Arrivé au bout d'*Un livre blanc*, lecteur ou auteur, nous savons, comme Socrate, que nous ne savons rien du monde. Excepté toute l'ambiguïté, l'indécision et le mouvant qui font sa réalité.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 136.

Un atlas du XXI^e siècle

Thomas Clerc, *Paris, musée du XXI^e siècle*

Thomas Clerc est né en 1965 à Neuilly-sur-Seine. Agrégé de lettres modernes et docteur ès lettres, il est maître de conférences à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Depuis un premier livre sur les limites de l'autobiographie, *Les Ecrits personnels*, paru en 2001 aux éditions Hachette, Thomas Clerc a publié sept ouvrages : *Maurice Sachs, le désœuvré*, un essai paru en 2005 chez Allia ; puis, en 2007, *Paris, musée du XXI^e siècle. Le dixième arrondissement*, aux éditions Gallimard, qui fut récompensé par le prix Renaudot l'année de sa publication ; *Nouit* deux ans plus tard chez MIX ; un recueil de nouvelles, *L'homme qui tua Roland Barthes et autres nouvelles*, aux éditions Gallimard en 2010 ; une collection de photographies intitulée *L'Artiste comme modèle* aux éditions du Centre Pompidou en 2012 ; *Intérieur*, à nouveau chez Gallimard en 2013 et *Le Front de Seine. 1959-2013*, co-rédigé avec Lionel Engrand et paru aux éditions Alternatives en 2013.

La question de l'espace apparaît principalement dans l'ouvrage qui nous intéresse ici : *Paris, musée du XXI^e siècle*, mais aussi dans *Intérieur*, qui s'apparente à une « tentative d'épuisement » de l'appartement de l'auteur, et dans *Le Front de Seine*, décrit comme un « voyage fiction » sur le site des éditions Alternatives¹.

Paris, musée du XXI^e siècle est un livre de deux cent trente-huit pages, qui se présente comme une description du dixième arrondissement de Paris, rue par rue. Au récit proprement dit s'ajoutent trois index – l'index des « bornes » qui ponctuent le récit, l'index des voies décrites et celui des noms propres – ainsi qu'une table des matières. Le site de Gallimard définit ce livre comme un essai, bien qu'aucune indication générique ne figure sur l'ouvrage. Pour Jean-Luc Joly, qui définit par ces mots à la fois le projet de Philippe Vasset et celui de Thomas Clerc, « il ne s'agit ni de roman, ni d'essai, mais, entre performance et écriture, carnet de notes et journal recomposé, de sortes de "tentatives d'épuisement" »². Que l'ouvrage relève de l'essai ou de la tentative d'épuisement

¹ <http://www.editionsalternatives.com/site.php?type=P&id=1161>, page consultée le 1^{er} mai 2014.

² Jean-Luc JOLY, *art. cit.*, p. 161.

pérecquienne, il nous semble dans tous les cas possible de rapprocher très fortement l'auteur et le narrateur dans cet ouvrage.

Le titre et le sous-titre de l'ouvrage donnent des indications sur le projet de Thomas Clerc : *Paris, musée du XXI^e siècle* annonce un intérêt pour l'espace – Paris en l'occurrence – et pour la représentation du monde actuel. En outre, le titre de Thomas Clerc fait allusion au *Paris, capitale du XIX^e siècle* de Walter Benjamin, le détournant pour faire de Paris non plus la capitale d'un siècle mais son musée. Avec ce titre, l'auteur évoque une notion importante de l'urbanisme actuel : la muséification des villes et des quartiers. Le titre de Thomas Clerc ouvre alors sur deux interprétations : la première étant que Paris est un musée du siècle actuel, qui montre, d'une manière ou d'une autre, la réalité de ce siècle. La seconde exprime plutôt l'idée que Paris, au XXI^e siècle, est une ville muséifiée. Nous suivrons cependant, avec Jean-Luc Joly, l'hypothèse qu'« il s'agit non pas tant de montrer "la muséification de Paris", même si cela reste dans son propos, que [...] de rendre intime et connu un espace justement trop faussement quotidien et familier pour l'être ». Au-delà de sa muséification, Paris conserve et montre la réalité du XXI^e siècle – dont le processus de muséification fait par ailleurs partie. C'est cette réalité qui intéresse Thomas Clerc dans *Paris, musée du XXI^e siècle*.

Le sous-titre délimite pour sa part le sujet de l'ouvrage, qui est pensé pour s'inscrire dans une série : d'abord le dixième, puis d'autres arrondissements pourront faire l'objet d'un livre du même type. Thomas Clerc écrit ainsi en quatrième de couverture : « [J]'offrirai à terme, en commençant par l'arrondissement où je vis, une description générale de la ville. » Le choix du dixième arrondissement est lié à des éléments autobiographiques, l'écrivain habitant dans le quartier et y gardant de nombreux souvenirs, mais une autre raison semble aussi pouvoir justifier ce choix : « le 10^e hexagone est une minifrance »³, écrit en effet Thomas Clerc, comme pour étendre la portée de sa description du dixième arrondissement à la globalité de la France. Nous reviendrons sur cette ambition totalisante de l'ouvrage, qui présente non seulement le dixième arrondissement comme une image de la France entière, mais aussi Paris comme un condensé du XXI^e siècle.

Comprendre une époque en décrivant un lieu, c'est le parti pris de Thomas Clerc, qui explique que « pour saisir une époque comme la nôtre, il faut un quartier de

³ *Ibid.*, p. 160.

transition comme le mien »⁴. Comme Philippe Vasset, Thomas Clerc s'impose alors une exploration méthodique, qui touchera quant à elle les « 155 rues, places, quais, squares, cités, avenues, jardins, boulevards, impasses et passages »⁵ que compte le dixième arrondissement. La question de la méthode revient à plusieurs reprises sous la plume de Thomas Clerc – une « borne » lui est même consacrée –, qui précise notamment : « Je ne peins pas la rue, je peins le passage »⁶ et choisit de « ne rien noter [qu'il] n'ai[t] vu »⁷. Ces deux principes soulignent à la fois l'intérêt de Thomas Clerc pour le mouvant, l'humain et une volonté d'objectivité dans la description, sur lesquels nous reviendrons plus tard. La méthode touche à l'exploration, à la description, mais aussi à l'organisation du récit : « Un système de positionnement global étant nécessaire à la documentation des rues »⁸, l'auteur choisit de présenter les voies dans l'ordre alphabétique.

Contrairement à l'ouvrage de Philippe Vasset, ni le titre ni le projet de *Paris, musée du XXI^e siècle* ne font directement référence à la carte. La volonté de décrire l'espace est cependant explicite et, chez Clerc comme dans le récit de Vasset, l'exploration méthodique fait écho à la science cartographique. Les méthodes exploitées par les deux auteurs soulignent en effet un souci d'objectivité et d'organisation dans la description de l'espace, qui est aussi celui de la cartographie. De nombreux éléments thématiques, typographiques, stylistiques et référentiels nous permettent aussi d'établir des liens forts entre le récit de Thomas Clerc et la cartographie, et d'examiner l'hypothèse que *Paris, musée du XXI^e siècle* puisse fonctionner comme une « carte littéraire ».

La cartographie

La thématique cartographique apparaît de manière explicite dans le récit de Thomas Clerc sous la forme d'une « borne ». La borne « Cartographie » est en effet placée à neuf reprises dans le texte. Cette borne, et quelques autres indices lexicaux, suggèrent que l'utilisation de cartes sous-tend le projet de Thomas Clerc. Le texte fait ainsi des liens entre le quartier et sa représentation cartographique, parfois de manière

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁸ *Ibid.*, quatrième de couverture.

évidente : « La minuscule ALLEE DU CANAL est presque invisible. *Cartographie* : elle figure même en pointillé sur le plan »⁹, d'autres fois de façon implicite : « *Cartographie* : 7 arrondissements sont aux frontières du 10^e, c'est le record parisien »¹⁰. Bien qu'ils ne soient pas nombreux, ces éléments soulèvent en quelques mots la problématique du lien entre carte et réalité, que le *Livre blanc* de Philippe Vasset nous a déjà permis d'aborder. Dans le premier exemple cité ci-dessus, la carte vient en quelque sorte confirmer la description de l'allée que fait l'auteur. Alors que les adjectifs « minuscule » et « invisible », ainsi que l'adverbe « presque » paraissent à la fois subjectifs et vagues, le dessin de la carte semble donner une justification objective à ces choix lexicaux, qui pourrait se traduire comme suit : « si la carte la représente en pointillé, alors l'allée doit effectivement être minuscule et presque invisible ». Il est intéressant de noter que la preuve de la petitesse et de l'invisibilité de l'allée est donnée ici par la représentation cartographique, et non par des informations sur la réalité de l'allée (étonnamment, les mesures de l'allée ne sont pas données, contrairement à la plupart des autres voies présentées dans l'ouvrage). Cet exemple nous ramène à la thématique du pouvoir objectivant de la carte, dont *Un livre blanc* a donné de nombreux exemples.

Une seconde borne lie le projet de Thomas Clerc au cartographique : la borne « *Sous-titre* ». Sous cette étiquette, l'auteur propose des sous-titres alternatifs à son projet. Le plus parlant pour notre problématique est probablement le sous-titre « *Paris plan* »¹¹, qui fait écho à d'autres propositions, comme « *Rectification générale de Paris* »¹² et « *Supervision de Paris* »¹³. Le premier fait explicitement référence à la représentation cartographique de Paris, tandis que « *Supervision de Paris* » évoque une vue aérienne de l'espace et que « *Rectification générale de Paris* », qui souligne une volonté d'agir sur la forme de la ville, pourrait passer pour le titre d'un projet urbanistique ou de réaménagement du territoire.

La mémoire

Au-delà des références directes au cartographique, le récit de Thomas Clerc explore des thématiques liées à la carte : la question du réel et le pouvoir objectivant de

⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰ *Ibid.*, p. 233.

¹¹ *Ibid.*, p. 201.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 163.

la carte, comme nous l'avons évoqué, mais aussi la mémoire. La carte a en effet un pouvoir de conservation : elle garde les traces de l'espace à un moment précis. Elle fixe ainsi un instant de l'espace toujours changeant. Le texte peut avoir une fonction similaire, comme le montre Christine Baron avec l'exemple de Georges Perec, pour qui des lieux comme le « pays natal, le berceau de [sa] famille, la maison où [il est] né [...] n'existent pas »¹⁴. « Le seul remède », explique alors Christine Baron, « consiste [...] à tenter de capter et de conserver par l'écriture ces espaces labiles, sujets à l'effacement, au doute ou à l'oubli. »¹⁵

Les points communs entre Clerc et Perec sont multiples et la question de la mémoire des lieux en est certainement un. Le titre *Paris, musée du XXI^e siècle* lie déjà espace et mémoire : Paris, lieu de mémoire au même titre qu'un musée, conserve les traces du présent. En effet, « la ville bat tous les musées »¹⁶, écrit Thomas Clerc. Le texte vient redoubler ce processus de conservation en tentant de fixer un instant de Paris. La description de l'espace vient ainsi à la fois saisir un instant de l'histoire du lieu et donner une image de l'époque dont Paris garde les traces. L'espace suscite en outre des bribes de souvenirs personnels et rappelle des événements fixés dans la mémoire collective. Walter Benjamin, que le titre de Thomas Clerc évoque en filigrane, avait souligné cette « propriété spatiale[,] qu'il appelait "le colportage de l'espace" », comme le rappelle le géographe Laurent Matthey. En effet, pour Benjamin, « [l]e colportage d'espace permet de "percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans [un] seul espace" et conduit à ce que "dans la flânerie, les lointains — qu'il s'agisse de pays ou d'époques — font irruption dans le paysage et l'instant présents" »¹⁷.

Chez Thomas Clerc, les bornes « vie future », « vie antérieure » – celles-ci parfois combinées en « vie future antérieure » – et « ville antérieure » ouvrent ainsi sur des souvenirs autobiographiques :

Vie antérieure : ce boulevard est autobiographique, comme bien des abords de gare. J'ai été malheureux à fendre les rails au café La Consigne, le soir du 10 décembre 2001 après que

¹⁴ Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1997, p. 122.

¹⁵ Christine BARON, *art. cit.*

¹⁶ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷ Laurent MATTHEY, « Du paysagement diffus à la condensation économique du paysage (2) : la valeur de l'ordinaire », in *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Special issue 4, 2013, URL : <http://articulo.revues.org/2341>, page consultée le 1^{er} mai 2014.

Frédérique Aït m'annonça, au sortir du train, d'abord qu'il fallait qu'on parle, puis qu'elle avait rencontré quelqu'un d'autre et qu'enfin c'était fini.¹⁸

ou des indications historiques : « *Ville antérieure* : Maurice Sachs, novembre 42, prend son train pour la brume et l'Allemagne, il quitte Paris pour toujours. »¹⁹ Le premier exemple ci-dessus montre bien à quel point l'espace est lié à la mémoire pour Thomas Clerc : en effet, le boulevard est autobiographique. Les souvenirs, tout comme l'histoire et l'époque, sont inscrits dans l'espace, et la description de l'espace permet à Thomas Clerc de les révéler. Pour Jean-Luc Joly, ces percées dans la mémoire personnelle s'apparentent à du « sauvetage [de] traces » ; traces qui se révèlent dans et par l'espace, « comme si ce qui avait le plus volontiers échappé à la mémoire et qu'on pouvait croire définitivement disparu s'était sédimenté là »²⁰.

Si le flâneur peut réactiver la mémoire inscrite dans les lieux, en faisant appel à ses propres souvenirs et connaissances, le texte, lui, en « sauve » effectivement les traces, puisqu'il fixe les lieux – ainsi que leur histoire et les souvenirs qu'ils évoquent – dans la mémoire. En ce sens, la représentation textuelle de l'espace rejoint la représentation cartographique : toutes deux inscrivent un instant de l'espace sur un support pérenne et permettent ainsi de fixer et conserver cet instant. Pour Christine Baron, la préoccupation de Perec se trouve bien dans cette capacité du texte à garder les traces d'un espace qui n'existe plus que dans les souvenirs. Les cartographes ont un souci similaire : comment représenter un espace à chaque instant différent de l'instant précédent ? De même, la question se pose face à un projet comme celui de *Paris, musée du XXI^e siècle*. Thomas Clerc a pour but de « donner une description générale de la ville »²¹, mais comment cette description se fait-elle ? De quelle manière les considérations subjectives, les souvenirs et les éléments de mémoire collective que nous avons évoqués s'inscrivent-ils dans un tel projet ?

Typographie : organiser l'espace

Paris, musée du XXI^e siècle s'ouvre sur la rue du Faubourg-Saint-Martin, où Thomas Clerc habite. L'auteur donne ainsi un point de départ autobiographique au

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹ *Ibid.*, p. 124.

²⁰ Jean-Luc JOLY, *art. cit.*, p. 167.

²¹ Thomas CLERC, *op. cit.*, quatrième de couverture.

projet d'une description de Paris quartier par quartier et rue par rue : « [L]a rue où je vis n'étant pas "ma" rue, j'adopte la distinction que font les linguistes entre le possessif de la possession (*mon* stylo = le mien) et le possessif locatif (*mon* immeuble = celui où j'habite). J'écrirai Paris au mode locatif »²², précise l'écrivain. Après la description du Faubourg-Saint-Martin, les rues sont présentées dans l'ordre alphabétique. Les deux premières rues (Faubourg-Saint-Martin et d'Abbeville) sont séparées par un espace, le reste du texte étant présenté de façon continue, sans paragraphe ni chapitre. Cet unique espace crée une distinction visuelle entre la première rue, choisie arbitrairement, et la présentation en ordre alphabétique des autres voies. Un choix typographique très simple permet ici à Thomas Clerc de distinguer les parties de son texte qui ne suivent pas une même logique. L'ordre alphabétique et les choix typographiques, dont nous allons montrer d'autres exemples, font clairement ressortir la volonté méthodique de l'auteur. Pour Jean-Luc Joly, « l'ordre alphabétique permet au fond à *Paris, musée du XXI^e siècle*, d'assumer sans totalitarisme une ambition de totalité, condition, tout comme l'élaboration d'une méthode, du fonctionnement heuristique du projet »²³. Outre cette question de méthode – qui permet notamment de « se rendre partout avec certitude sans répétition »²⁴, l'ordre alphabétique crée, sur la page, des rapprochements entre des lieux qui ne se côtoient pas toujours géographiquement et n'ont a priori pas de lien. Ainsi, l'ordre alphabétique « amène à des voisinages inédits, des "pas de côté", des coïncidences ou des suites remarquables, qui peuvent avoir leur intérêt dans la recherche ou la production d'un sens »²⁵. Pour le lecteur, l'ordre alphabétique permet surtout de trouver rapidement une rue en particulier. Si le texte n'est pas séparé en chapitres, les hauts de page indiquent par ailleurs le nom de la rue concernée par la page en question, à la manière d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie. Pour faciliter la lecture de ces deux cent trente pages de description continue et permettre d'aborder son texte d'une manière non linéaire, Thomas Clerc a en outre placé des « bornes » tout au long de la description et trois index en fin d'ouvrage.

La volonté de mettre côte à côte la description de lieux pour donner l'image d'un espace plus global, la présentation de ces lieux dans un ordre logique et la présence d'index rappellent le fonctionnement d'un atlas. L'atlas, en effet, présente

²² *Ibid.*, p. 20.

²³ Jean-Luc JOLY, *art. cit.*, p. 170.

²⁴ *Ibid.*, p. 172.

²⁵ *Idem.*

successivement les cartes de différents lieux, liés entre eux par un espace qui les englobe : en l'occurrence, les rues décrites par Thomas Clerc sont liées par leur appartenance au dixième arrondissement. Comme les cartes d'un atlas sont présentées successivement au lieu d'être organisées spatialement sur la surface d'une carte plus globale, la lecture d'un atlas se fait de manière linéaire. En ce sens, le fonctionnement de l'atlas est plus proche de celui du livre ou du texte que de la carte en elle-même. L'index des rues proposé à la fin de *Paris, musée du XXI^e siècle* souligne encore ce rapprochement : l'ouvrage de Thomas Clerc peut se consulter comme un atlas. Reste encore à montrer en quoi la description de chaque rue peut être rapprochée de la description cartographique : sans carte pour le composer, l'atlas n'en est pas un.

« Dans les écrits affrontant la multiplicité », écrit Jean-Luc Joly, « les index font de textes mosaïques (acceptant le chaos, voire le suscitant) des textes puzzles (à la recherche d'une ou de plusieurs images unificatrices). »²⁶ Le système de bornes mis en place par Thomas Clerc a un effet similaire : les bornes posent des repères dans une description qui accumule les détails, et ordonnent la description. Pour Joly, les bornes préviennent ainsi « l'atomisation scripturale ». Les bornes donnent en effet une cohérence à la description de l'espace, en ce qu'elles placent les détails de l'espace dans des catégories (par exemple : « A faire sauter d'urgence », « Ambiance », « Configuration », « Figure locale », etc.). Or, la représentation cartographique de l'espace dépend d'un processus de catégorisation identique, selon Christian Jacob : « Là où l'espace réel est un assemblage de paysages aux infinies différences, dont l'attribution comme la toponymie viennent accroître encore les singularités, la carte introduit le générique, des constantes catégorielles »²⁷. Pour fonctionner, la carte doit en effet schématiser l'espace, en réunissant les éléments particuliers dans des catégories plus larges. Sans ce schématisme, la carte se noie sous les détails et devient inutilisable en tant qu'objet cartographique (elle devient éventuellement une photographie ou une peinture réaliste). Les bornes introduisent, de même, un certain schématisme dans le texte de Thomas Clerc : si la particularité de chaque élément est toujours prise en compte (« *Mobilier de norme* : le trottoir central du couloir de bus exhausse la chaussée comme un praticable »²⁸), la borne lie tous les éléments du même type dans un

²⁶ *Ibid.*, p. 167.

²⁷ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 43.

²⁸ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 18.

ensemble plus vaste (le « mobilier de norme »), comme la carte représente la maison d'Untel en tant qu'élément particulier de la rue, mais l'inscrit dans la catégorie « maison ». Si leur fonction organisatrice rapproche les bornes de Thomas Clerc du schématisme cartographique, leur présence textuelle les lie également aux légendes cartographiques. Mises en évidence par l'italique, regroupées dans un index, les bornes semblent en effet venir commenter le texte et donner un sens aux détails consignés par l'auteur. L'italique et l'index ont ici pour but de détacher les bornes du reste du texte, tout comme les légendes sont inscrites sur la carte, mais restent extérieures au tracé cartographique lui-même.

D'autres choix typographiques rappellent la forme cartographique dans l'ouvrage de Thomas Clerc. La présence de renvois fléchés et des signes « + », « x » ou « / », notamment, remplacent certaines formulations langagières par du dessin. Ainsi, par exemple : « La **RUE JEAN-POULMARCH (160 x 10 m)** se présente en forme de V + escalier sur canal, l'«atout charme» des rhéteurs immobiliers. *Mystère social* : le donateur onomastique est inconnu. Est-il communiste ? (→ Lucien-Sampaix). »²⁹ L'emploi de symboles, plutôt rare en littérature, est évidemment une caractéristique fondamentale de la cartographie. Certes, Thomas Clerc ne donne pas ici un *dessin* cartographique de l'espace, mais le choix d'intégrer des symboles dans son texte reste significatif. De manière peut-être plus évidente, la mise en majuscules et en gras du nom de la rue rappelle les inscriptions toponymiques présentes sur la carte, qui ressortent de façon visible sur le fond complexe de l'espace dessiné : en l'occurrence, leur typographie rend les noms de rue immédiatement visibles dans la longue suite de mots qui décrivent l'espace. Accolées au nom de la rue, ses mesures reflètent un autre souci cartographique : relever les limites spatiales de l'espace décrit et donner une échelle des distances. En effet, la cartographie consiste en tout premier lieu à mesurer l'espace. A partir de ses relevés, le cartographe pourra dessiner la carte de l'espace en question. Thomas Clerc procède de manière similaire en donnant les mesures de l'espace qu'il va ensuite décrire. Pour ce faire, l'auteur n'a probablement pas effectué ses propres relevés, mais a dû se référer à une carte ou à un relevé géométrique, ce qui est un indice supplémentaire de l'intérêt de Thomas Clerc, dans la réalisation de son projet, pour la cartographie.

²⁹ *Ibid.*, p. 141.

Les choix typographiques de Thomas Clerc permettent donc d'établir plusieurs rapprochements entre *Paris, musée du XXI^e siècle* et la cartographie. Les éléments mis en évidence dans cette partie de notre analyse contribuent en grande partie à donner un cadre à la description de l'espace, cadre qui rappelle en particulier le fonctionnement d'un atlas. Pour compléter cette lecture, il s'agit maintenant d'entrer dans la description même du dixième arrondissement.

Le style : décrire l'espace

Paris, musée du XXI^e siècle s'ouvre sur la phrase : « Je pars de la **RUE DU FAUBOURG-SAINT-MARTIN (1885 x 20 m)**, mon centre de gravité. »³⁰ Cet incipit souligne en premier lieu l'importance du point de vue de l'auteur-narrateur : le récit se fait à la première personne du singulier et est lié à des éléments autobiographiques. Lorsque Thomas Clerc écrit du Faubourg-Saint-Martin qu'il est son « centre de gravité », il joue sur une ambiguïté : le Faubourg-Saint-Martin est-il le centre de gravité de sa vie (c'est le lieu où il habite), le centre de gravité de l'espace formé par l'ensemble de ses déplacements ou le centre de gravité du récit ? L'ambiguïté suggère qu'il est les trois à la fois. Cette expression souligne ainsi triplement la présence de l'auteur, qui focalise le récit, comme la description. La suite de l'incipit précise cette question du point de vue :

Sur la façade du I, apparaît en lettres de métal CENTRE DE SANTE. Un travelling arrière, et le voilà métamorphosé en "marchand de vêtements pour enfants". Comme un néon sur les murs d'une galerie, les mots brillent dans le vide, coupés de leur référence. *Contact* : j'accoste un client qui sort du magasin. Il n'a rien remarqué de spécial. *Piège* : si un laboratoire d'analyses médicales dépose le bilan, ses résultats sont-ils encore fiables ? Le négatif devient vice versa. *Configuration* : j'observe sous sa protection l'élégante porte Saint-Martin qui, elle, n'est pas un leurre, mais une arche à 3 branches sur socle.³¹

Dans cet extrait comme dans la suite du récit, la narration suit l'itinéraire de l'auteur-narrateur. Les éléments et les événements sont décrits à mesure qu'ils se présentent aux yeux du promeneur, de manière chronologique. Le point de vue sur l'espace est horizontal, à hauteur d'humain. A la notation de faits s'ajoutent par ailleurs des réflexions, des impressions et parfois des souvenirs personnels. Soulignons aussi que la description de l'espace comprend non seulement la description des éléments fixes de la rue (bâtiments, enseignes, mobilier urbain, etc.), mais aussi des événements qui s'y

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

³¹ *Idem.*

déroulent (ou que le narrateur provoque) et des éléments éphémères : rencontres, discussions, accidents, présence d'animaux, de détritrus, etc. Comme nous l'avons vu plus haut, des bornes viennent ponctuer le récit en catégorisant certains éléments de la description.

Ce type de description rappelle le « récit-itinéraire » que décrit Christian Jacob lorsqu'il oppose carte et littérature :

Pour décrire par le langage une telle configuration spatiale [celle de la carte], il serait nécessaire de recourir à un récit-itinéraire, déroulant le fil d'un parcours abstrait qui relierait entre elles les différentes unités topographiques, les enchaînant les unes aux autres, sans oubli ni redondance. Il s'agirait d'un récit « cinématographique » au sens propre, exploration de l'espace se déroulant dans le temps sans jamais pouvoir s'organiser en une image globale. Très vite, ce discours-parcours, par la multiplication des carrefours, excèderait les capacités de la mémoire et deviendrait une simple liste à mémoriser, sans articuler un espace de représentation.³²

Le récit de Thomas Clerc répond particulièrement bien à la description que fait Jacob d'une mise en langage de la carte. *Paris, musée du XXI^e siècle* suit en effet un parcours, qui relie des unités topographiques (les rues). L'ordre alphabétique permet de ne pas oublier ni de répéter l'une ou l'autre de ces unités. D'autre part, l'idée d'un récit « cinématographique » est thématisée par Thomas Clerc, notamment dans l'extrait ci-dessus, qui désigne le fait de reculer par l'expression « travelling arrière ». Plus loin dans le texte, Thomas Clerc écrit : « Syntagme + paradigme : la ville est un texte, montage + travelling : la ville est un film. »³³ Le récit de *Paris, musée du XXI^e siècle* semble participer de ces deux modèles. En premier lieu et de manière évidente, la description du dixième arrondissement se présente comme un texte, qui travaille sur les axes syntagmatique (sélection des mots) et paradigmatique (combinaison des mots)³⁴. En deuxième lieu, la découpe de l'itinéraire en rues, classées ensuite par ordre alphabétique, et la présence de bornes semblent relever d'un « montage » de la description spatiale ; tandis que le mouvement du narrateur dont le récit suit l'itinéraire rappelle la technique du travelling. Thomas Clerc accentue encore ce rapprochement lorsqu'il détourne l'une des notions techniques du cinéma d'avant-garde, la « caméra-stylo », pour décrire sa propre méthode : « *Méthode* : la caméra-styloeil. Doute méthodique : est-ce que je *filme* ou est-

³² Christian JACOB, *op. cit.*, p. 44.

³³ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 219.

³⁴ Voir notamment à ce sujet : Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris : éditions de Minuit, 1963.

ce que je *tourne* ? »³⁵. Créée par Alexandre Astruc, la notion de « caméra-stylo » avait justement pour intention de lier texte et cinéma³⁶.

Christian Jacob souligne cependant les limites de ce type de récit-itinéraire pour décrire l'espace. Selon le spécialiste, le récit, contrairement à la carte, excède la mémoire et ne peut pas donner une image globale du lieu. Dans la partie consacrée aux liens entre littérature et géographie, nous avons discuté cette affirmation en montrant que certaines cartes posent des problèmes similaires. Il s'agit maintenant de voir effectivement dans le récit comment se présentent ces problèmes de mémorisation et d'image globalisante. Christian Jacob imagine un récit-itinéraire où les toponymes, voies, et autres éléments de l'espace se multiplient au point de ne plus être assimilables, pour le lecteur, dans une image globale de l'espace. Le spécialiste décrit ici la mise en récit d'une carte à grande échelle, sans tenir compte de la possibilité de mettre en récit une carte plus réduite. Or, le récit de Thomas Clerc s'attache à une échelle réduite : chaque rue est décrite individuellement et le quartier n'est jamais décrit dans son ensemble. La description rue par rue semble donc éviter le problème de la multiplication des toponymes et des voies. Réduire l'échelle de la description ne résout cependant pas le problème de la multiplication des éléments de l'espace. Comme Perec a pu l'éprouver avec sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* et plus récemment Thomas Clerc avec *Intérieur*, les éléments d'un espace – même restreint – et leurs caractéristiques sont en nombre presque infini. Catherine Kerbrat Orecchioni écrit de même : « Il n'y a pas de limites théoriques au dire descriptif, l'inventaire des objets dont il conviendrait de mentionner l'existence stable ou éphémère, et plus encore de leurs propriétés caractéristiques, étant par définition illimité. »³⁷ Comme le cartographe, l'écrivain doit donc faire un choix et sélectionner les éléments à décrire. Thomas Clerc ne note ainsi pas tous les éléments de la rue, bien qu'il cherche à saisir les « micro-traces du présent » :

Théorie : l'erreur des classiques est de croire que la littérature, pour durer, doit s'interdire la description des circonstances, petits faits contingents et micro-traces du présent tels les incidents, les poussières, les noms propres. L'enregistrement des changements vaut bien

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ Alexandre ASTRUC, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in *L'écran français*, n°144, 30 mars 1948.

³⁷ Catherine KERBRAT ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin, 1980, p. 134.

celui des permanences. Les quartiers bougent ou stagnent en divers points de leur nature, il faut un grain moulu très fin pour les décrire.³⁸

Si une vision trop schématique du lieu ne permet pas, en effet, de saisir ses changements, cela ne signifie pas pour autant que l'écrivain consigne tous les détails de la rue. Comme le rappelle Catherine Kerbrat Orecchioni, « on ne perçoit [...] pas la totalité du perceptible. Mais on ne saurait non plus verbaliser la totalité du perçu, et là encore s'impose une "sélection draconienne". »³⁹ Clerc, comme Perec avant lui⁴⁰, sélectionne donc, parmi tous les éléments de la rue qu'il perçoit, ceux qui figureront dans son texte. Il en résulte des descriptions de rues parfois étonnamment courtes : « Dans la **RUE ALIBERT (278 x 15 m)**, se trouve un panonceau : "Avez-vous vu mon chat ? Je suis inquiet". »⁴¹ Autre exemple, alors que la description de la rue du Faubourg-Saint-Martin, « 1 885 x 20 m », fait vingt-neuf pages, celle de la rue de Dunkerque, d'une taille presque égale, « 1 095 x 23,15 m », en fait une demi :

La **RUE DE DUNKERQUE (1 095 x 23,15 m)**, pièce très-démembrée, s'éparpille en morceaux – ses pieds baignent dans le 9^e, son corps, en épousant la gare du Nord, perd son galbe, et sa tête, détachée du tronc par La Fayette, semble rouler sur la gare de l'Est. Au 36, une librairie transformée en marchand de photocopies s'est réincarnée au 34 en retrouvant sa forme antérieure sous le nom de Nordest. *Branding* : près de l'esplanade ferroviaire, on peut cadrer, à hauteur du 27, un efficace SEX sur LCL. *Contact* : je croise un clochard aimable, "bonne santé à toi !" puis des touristes inquiets sur l'air du "c'est ça, Paris ?". Le fait est qu'à voir du maïs qui grille sur un Caddie de supermarché Carrefour poussé par des gitans, on cherche en vain Toulouse-Lautrec. *Piège* : l'ennui devant des bières. L'unicité de l'ennui cherche à se dissoudre dans la pluralité des coups à boire.⁴²

La mise en parallèle de ces exemples souligne la subjectivité de la sélection : le lecteur ne « voit » de la rue que les éléments choisis par Thomas Clerc comme étant suffisamment intéressants ou marquants pour figurer dans le récit. Ainsi, tandis que la configuration générale de la rue de Dunkerque nous est donnée, les 278 x 15 mètres de la rue d'Alibert, dans l'esprit du lecteur, se réduisent à une affichette et à quelques inférences tirées de ce que le lecteur connaît des rues en général. La capacité du lecteur à faire ces inférences influe d'ailleurs sur la sélection opérée par l'auteur. Inutile, pour Thomas Clerc, de décrire ce que tout le monde connaît déjà : l'alignement de bâtiments,

³⁸ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 163.

³⁹ Catherine KERBRAT ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 133-134.

⁴¹ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 43.

⁴² *Ibid.*, p. 96-97.

la présence de trottoirs et de passages piétons, etc. Au contraire, Thomas Clerc souligne les éléments inhabituels, contingents ou liés à des souvenirs autobiographiques.

La sélection, tout comme la description rue par rue, limite ainsi l'effort de mémorisation demandé au lecteur. Si mémoriser l'entier de *Paris, musée du XXI^e siècle* semble impossible, prises une par une, les descriptions de rues fonctionnent comme autant de récits-itinéraires mémorisables et dont le lecteur peut à chaque fois tirer une image globale. Même les deux lignes consacrées à la rue d'Alibert sont suffisantes pour donner une image du lieu : Thomas Clerc donne les dimensions, le nom ainsi qu'un détail marquant de la rue et, par déduction, le lecteur pose la configuration générale du lieu. Dans l'esprit du lecteur, une image globale de la rue s'est formée. Soulignons bien ici qu'il s'agit d'une image du lieu, celle que le lecteur crée à partir des éléments donnés par Thomas Clerc dans son récit. De la même manière, à partir d'une carte, le lecteur se fait une image de l'espace en question. Que l'image soit créée, à la lecture du récit de Thomas Clerc, à partir de considérations plus ou moins subjectives n'en fait pas une image moins globale que l'image créée, à la lecture d'une carte, grâce à des éléments mesurables et considérés comme objectifs. La différence entre l'image tirée d'un récit et celle donnée par une carte réside plutôt dans la définition du mot « image » que dans sa qualité englobante. En effet, le récit ne présente pas une image visuelle du lieu, contrairement à la carte, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail. L'image globale que tire le lecteur du récit de Thomas Clerc reste une image mentale, qui est visée par le récit, mais jamais proprement dessinée dans l'ouvrage. Outre cette différence fondamentale, la description des rues dans le récit de Thomas Clerc peut être rapprochée de ce que Christian Jacob considère comme une mise en récit de la carte. Plus encore, prise rue par rue, la description de l'espace dans *Paris, musée du XXI^e siècle* reste mémorisable et peut former une image globale du lieu. Les limites du récit-itinéraire soulignées par Christian Jacob ne semblent donc pas s'appliquer au récit de Thomas Clerc.

A plusieurs reprises, nous avons noté l'intérêt pour notre propos de considérer le récit de Thomas Clerc rue par rue. Pour mieux saisir comment s'articulent ces descriptions dans le récit et le projet global de *Paris, musée du XXI^e siècle*, il nous semble intéressant de revenir à l'exemple de l'atlas. En tant que compilation de cartes, l'atlas dans son ensemble excède les capacités de la mémoire et peine à donner une image

globale de l'espace. Chaque carte qui le compose prise séparément ne pose pourtant pas ces problèmes. Par ailleurs, si chaque carte représente un lieu précis, un espace plus large englobe l'ensemble des cartes qui composent l'atlas. L'index en fin d'atlas permet en outre de donner une cohérence au tout. Le récit de Thomas Clerc s'organise de manière similaire : *Paris, musée du XXI^e siècle* se compose d'une suite de descriptions de rues. Prises une par une, ces descriptions donnent une image cohérente d'un lieu précis, la rue en question. La description de chaque rue est par ailleurs bien délimitée, le passage de la description d'une rue à l'autre étant mis en évidence par un saut à la ligne et la mise en majuscules et en gras du nom de la rue au tout début de la description. Chaque description de rue peut ainsi être lue pour elle-même, détachée du reste, sans perdre de son sens. L'ordre alphabétique souligne cette organisation en parties presque autonomes. L'ensemble de ces descriptions s'inscrit cependant dans un espace qui les englobe, le dixième arrondissement et un ensemble plus vaste, le livre. Les index, comme l'ordre alphabétique, enfin, viennent faciliter la navigation dans l'ouvrage, en posant des points de repère pour le lecteur. Ces nombreux éléments semblent effectivement souligner un rapprochement possible entre l'ouvrage de Thomas Clerc et l'atlas. C'est pourquoi, si *Paris, musée du XXI^e siècle* ne se présente pas visuellement comme une carte, l'ouvrage semble, d'une part, être au plus près de ce que Christian Jacob considère comme la mise en langage d'une carte, et d'autre part, fonctionner de manière comparable à un atlas.

En retour, le récit de Thomas Clerc se présente comme un texte expérimental, loin des récits littéraires habituels. Si le récit peut être rapproché de la mise en langage d'une carte, c'est, en grande partie, parce qu'il propose effectivement une suite de descriptions de l'espace. En outre, cette description reste fragmentaire et se présente comme une juxtaposition d'informations sans lien direct entre elles. Les dialogues sont maigres, tout comme la psychologie des personnages, tandis que les événements décrits n'ont jamais de répercussion sur la suite du récit et ne peuvent ainsi pas construire d'intrigue. Ainsi par exemple :

Au 58, une boulangerie franco-arabe surexpose, sous un néon, et adossés à des packs de lait longue conservation, des gâteaux trop gros, copiés sur les standards français, inappétissants au possible et couverts d'une crème jaune. Ce qui est triste, c'est l'imitation ratée. La dimension idéologiquement cachée des actes quotidiens m'intéresse, j'avais une maîtresse qui faisait exprès d'aller dans les boulangeries arabes ou les boucheries islamiques "par solidarité". Docile, j'obéis à *traversée piétons obligatoire*. Près du

croisement Toudic, à cause de la chaleur, un créateur invente le *tee-shirt long retroussé sur thorax*. Au 63, devant leur camionnette du neuf-trois, je surprends un vif échange entre un enfant de style Jean-Pierre Léaud et ses parents, des commerçants du textile qui l'interrogent sur la « disparition » de billets de banque : « Y avait 230, mon billet de 100 + 6 billets de 20 et un billet de 10 – 6 billets de 20 ? – Oui. – Des billets bleus ? – Oui, les bleus. » *Danger* : près du canal, je m'écarte d'une sculpture vivante à faire peur, un clochard indien assis par terre qui n'a plus que 2 dents de devant et des moustaches de diable, et qui mouline des bras en poussant de terribles borborygmes. Juste derrière l'église éponyme, la **RUE LAURENT (150 x 12 m)** s'annonce par une triple plaque de rue, record inutile de surinformation.⁴³

A la lecture de cet extrait, de composition identique au reste du récit de Thomas Clerc, apparaît en premier lieu le caractère laconique de la description : de manière générale, une phrase suffit à décrire un élément de la rue ; parfois une ou deux phrases supplémentaires apportent une réflexion sur ce qui vient d'être décrit. Comme on l'a dit, les événements ne peuvent ainsi pas se développer en intrigue. Dans cet extrait, la disparition des billets de banque ou le « danger » que représente le clochard indien auraient pu fournir de la matière à une description plus longue et à la formation d'une petite intrigue, mais le narrateur ne s'attarde pas sur ces événements. A la lecture du récit de Thomas Clerc, le lecteur remarque d'ailleurs rapidement que le passage d'un élément à l'autre se fait de manière très rapide et sans transition. D'une phrase à l'autre, la narration passe, dans l'extrait ci-dessus, du passage piéton à une invention textile, puis au vol de billets, à la présence d'un clochard et finalement à l'église d'une tout autre rue. Ajoutons à cela que, d'un élément à l'autre, le ton de la narration reste identique : détaillé et distant, ajoutant quelques jugements subjectifs et des bribes de souvenir à la description factuelle, mais sans intervenir sur les événements ni décrire ses propres émotions.

La lecture de cet extrait souligne le caractère expérimental du récit de Thomas Clerc, qui s'exprime aussi par la présence de bornes et d'index, ainsi que de certains indices typographiques inhabituels, que nous avons analysés précédemment. Alors que l'exploration des rues sert plus de fil conducteur que de véritable intrigue et que la narration reste monotone, on comprend bien la difficulté pour le lecteur de lire de bout en bout près de deux cent trente pages de description laconique et fragmentaire. Comme on l'a noté avec Christian Jacob, la globalité du récit-itinéraire dépasse les capacités de la mémoire. Le récit devient alors une longue liste, dont le lecteur peine à organiser les

⁴³ *Ibid.*, p. 152-153.

éléments pour former un tout cohérent. L'organisation, les choix typographiques et le style du récit de Thomas Clerc poussent finalement le lecteur à lire la description du dixième arrondissement de manière fragmentée, par exemple en considérant chaque rue comme une description autonome et en piochant parmi les descriptions celles qui l'intéressent, plutôt que de manière continue. En ce sens, *Paris, musée XXI^e siècle* se lit plus comme un atlas, d'une description à l'autre sans ordre imposé, que comme un récit traditionnel, qui suppose une lecture suivie pour être compris. Avec cet ouvrage, Thomas Clerc touche donc non seulement aux limites de la cartographie, mais aussi aux limites du récit.

De l'espace à l'époque

L'analyse de la typographie et du style nous a permis d'examiner les liens entre la description de l'espace et la représentation cartographique dans *Paris, musée du XXI^e siècle*. Le projet de Thomas Clerc ne consiste cependant pas uniquement en une description de l'espace. Comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, l'espace est lié, dans le projet de Thomas Clerc, au temps – ou, plus précisément : la description de l'espace ouvre sur la description d'une époque. « [P]our saisir une époque comme la nôtre, il faut un quartier de transition comme le mien »⁴⁴ : cette affirmation que nous avons citée en introduction au chapitre est emblématique du mouvement opéré par l'auteur, qui, à partir de l'espace, veut montrer une époque. Mais comment la description d'un lieu peut-elle donner des informations sur un moment de l'histoire ? Les liens entre le texte de Thomas Clerc et la carte ou l'atlas ont-ils une pertinence dans l'appréhension non seulement d'un espace mais aussi d'une époque ?

La représentation d'un espace, qu'elle soit littéraire, géographique, cinématographique, picturale ou autre, ne se limite généralement pas à la description d'une configuration spatiale, mais inclut souvent des indications sur les activités humaines et les réalités sociales qui lui sont liées. Dans sa description du dixième arrondissement, Thomas Clerc tient compte, lui aussi, des éléments humains. Les traces matérielles de la vie humaine (déchets, objets) forment un premier type d'indice social. En effet, écrit-il, « [u]n poète qui côtoie les grossistes a 2 solutions : se réfugier dans

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

l'aristocratie ou inclure dans l'œuvre même les caractères de la vie matérielle. »⁴⁵ Lui, « choisi[t] la seconde »⁴⁶. L'auteur prend alors note des déchets, papiers (« au 15, coincée entre les grilles, je ramasse une page d'Union, "magazine des rapports humains" »⁴⁷) et objets de la rue (« Au 7, *pièce sonore* : les cartons de livraison, jetés sur le pavé, tombent dans un bruit mat »⁴⁸), mais aussi des odeurs (« Une forte odeur d'huile d'arachide flotte devant le Hammam des Grands Boulevards et se dissipe devant Vidéo X fermé »⁴⁹), des sons (« Après le porche, au bout duquel luit un vitrail abstrait, on entend des enfants qui jouent, cela devrait inspirer les autres coutumes religieuses »⁵⁰), des graffitis (« J'accoste en franchissant la passerelle de l'Hôtel du Nord, garnie d'un graffiti "Bush, Chirac, Poutine le beau trio de salops" »⁵¹), etc. Comme le montrent ces différents exemples, les détails matériels de la rue donnent plus que des informations sur l'organisation ou l'esthétique du lieu : ils ouvrent sur des considérations sociales. A plusieurs reprises, Thomas Clerc met en évidence ces indices et en tire une réflexion sur la société, par exemple à propos des cartons de livraison cités plus haut : « *Esthétique matérielle* : sous une allure triviale, ces cartons remplis de vêtements incarnent l'esprit du quartier. Leur surface opaque en masque le contenu, mais leur brassage constant rend le labeur visible. »⁵²

A partir de la configuration de la rue et de ses éléments matériels, Thomas Clerc donne aussi une description des usages du lieu : « *Programme* : activer le double usage esthétique et fonctionnel de chaque lieu. »⁵³ Ainsi, par exemple : « *Intrusion* : j'entre confiant dans le supermarché sri-lankais VT cash & carry et, pris par la défamiliarisation, principe de l'esthétique formaliste de la vie, je déambule en goûtant la nouveauté de tout. »⁵⁴ Ces informations sur les usages du lieu participent elles aussi à la description sociale dans *Paris, musée du XXI^e siècle*.

A la notation des objets et des usages – ces traces de la vie humaine –, il manque encore une description des humains eux-mêmes pour décrire une société. Thomas Clerc

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

⁵³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 68.

ne l'oublie pas et tient compte, dans ses notations, des personnes qu'il rencontre ou observe. Sous des bornes comme « Ambiance raciale » ou « Figure locale », il regroupe de manière explicite des considérations sociales : « *Ambiance raciale* : les Juifs cédant progressivement leur place aux Chinois dans l'industrie textile, la physionomie du quartier s'en trouve modifiée »⁵⁵ ; « Une *figure locale* : les jeunes-qui-vendent-du-shit »⁵⁶. D'autres rencontres, sous les bornes « Contact » et « Apparition » notamment, sont moins explicitement orientées vers la réflexion sociale, mais donnent des indices de la vie dans le dixième arrondissement.

Tous ces éléments – des détritux aux usages et à l'humain – s'accumulent dans le récit de Thomas Clerc pour donner une image de la vie de l'arrondissement et mener à des réflexions sur la société dans laquelle il s'inscrit. Il s'agit bien pour Thomas Clerc de saisir les « micro-traces du présent », qui sont inscrites dans l'espace par l'activité humaine. Pour Jean-Luc Joly, le projet de Thomas Clerc répond, avec cette accumulation de traces, au « pari que s'il est un lieu susceptible de délivrer quelque forme de réponse aux questions légitimes du citoyen actuel plongé dans l'atomisation mondialiste, c'est sans nul doute celui des rues où se produisent ces manifestations de la complexité moderne, pourvu qu'on en reconstitue l'unité concrète en le décrivant complètement »⁵⁷. En ce sens, la description de l'espace proposée dans *Paris, musée du XX^e siècle* ouvre effectivement sur une représentation de l'époque en question. Comme l'indique Joly, non seulement les éléments lexicaux et thématiques, mais aussi la composition du texte de Thomas Clerc portent cette visée sociale. Or les indices typographiques et stylistiques qui nous ont amenée à rapprocher *Paris, musée du XXI^e siècle* de la cartographie et de l'atlas font sens dans cette recherche d'« unité concrète ». Les premiers atlas urbains ont d'ailleurs joué le rôle de révélateurs sociaux, comme l'explique Ola Söderström :

Ces nouveaux instruments de connaissance du monde urbain vont permettre de jeter un regard inédit sur la ville. Ils imposent en effet un ordre rationnel sur un monde qui possédait de nombreuses zones d'ombre : quartiers mal famés, non fréquentés, vastes terres inconnues dans les grandes villes. De cette manière ils vont accroître l'accessibilité et la visibilité de la ville et, du même coup, contribuer à mettre en lumière les différences sociales.⁵⁸

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁷ Jean-Luc JOLY, *art. cit.*, p. 172.

⁵⁸ Ola SÖDERSTRÖM, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Lausanne : Payot, 2000, p. 61.

De manière similaire, le récit de Thomas Clerc livre un point de vue inédit sur le dixième arrondissement, qui met en lumière l'organisation sociale du quartier – et plus largement selon le projet annoncé par le titre, de Paris et de l'époque actuelle. Point de vue inédit bien sûr, puisqu'il découle d'une subjectivité, celle de l'auteur, qui sélectionne les éléments dont il prend note et exprime ses propres réflexions : « Je ne peux écrire que ce que je connais »⁵⁹, répète Thomas Clerc, « dont le moi est intimement très présent à l'écriture »⁶⁰. L'apport du point de vue subjectif reste toutefois pertinent dans la représentation d'un espace et d'une époque, au sens où il offre au lecteur « une expérience de présence à la ville et d'imprégnation par la ville », selon les mots de Jean-Luc Joly⁶¹. Or c'est précisément cette présence d'une conscience humaine derrière la description de l'espace qui fait du texte littéraire une source d'informations intéressante pour la géographie, comme le montre le géographe Laurent Matthey :

Le texte littéraire est doté de caractéristiques formelles précises, dont la variation exprime toujours une théorie de la connaissance et une conception de la nature humaine. L'analyse de ces variations de formes restitue le texte comme matériau au premier degré d'enquête géographique, notamment parce qu'elle permet d'établir une archéologie de la manière dont l'extériorité (la nature, le paysage) apparaît (c'est-à-dire se construit) à une conscience humaine qui est toujours un produit historique au sens où elle a été socialisée dans une époque donnée.⁶²

A la subjectivité de l'auteur de la description répondent, en outre, les images construites par d'autres subjectivités, qui apparaissent par des liens d'intertextualité établis par l'auteur et/ou le lecteur. Lorsqu'il cite Balzac, Zola, Benjamin, Perec ou Jean Rolin, Thomas Clerc évoque d'autres représentations de Paris et les lie à son propre récit, dans ce que Christine Baron a pu appeler une « géographie intellectuelle ». Laurent Matthey repère dans ce mouvement la constitution d'« images médiales », qui peuvent renseigner la géographie sur le sens donné à un lieu par l'être humain :

Un auteur travaille le sens hérité d'un lieu. Ses métaphores entrent dans des réseaux intertextuels et intersubjectifs. Elles circulent et s'agrègent à d'autres métaphores du territoire, constituant des images médiales, des images d'un milieu, du sens d'un milieu, dont le noyau est relativement stable sur la longue durée.⁶³

⁵⁹ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁰ Jean-Luc JOLY, *art. cit.*, p. 173.

⁶¹ *Ibid.*, p. 166.

⁶² Laurent MATTHEY, *art. cit.*, décembre 2008, p. 403.

⁶³ *Ibid.*, p. 414.

En combinant la méthode, les formes et les enjeux de la cartographie avec ceux de la littérature, Thomas Clerc propose plus qu'une description, mais bien une représentation du monde. En ce sens, l'ouvrage de Thomas Clerc peut être considéré comme une « carte littéraire ». Le rapprochement entre cartographie et littérature se fait en effet à tous les niveaux dans *Paris, musée du XXI^e siècle* : tant le projet et les thématiques qui se déploient dans le récit de Thomas Clerc, que l'organisation et la mise en forme du texte disent quelque chose de l'espace et des réalités humaines qui s'y jouent. Carte et littérature, l'ouvrage de Thomas Clerc tient des deux dimensions, dans un ensemble qui, par la littérature, ajoute du sens à la carte et, par la cartographie, ajoute du sens à la recherche littéraire.

Conclusion : limites et apports

L'analyse nous l'a montré : interpréter les récits de Philippe Vasset et de Thomas Clerc du point de vue de la cartographie fait sens. Les rapprochements possibles entre ces deux ouvrages et la carte sont multiples et ouvrent sur des interprétations pertinentes, tant dans le domaine de l'analyse littéraire que pour la géographie. Toutefois, si nous avons pu rapprocher cartographie et littérature grâce à la notion de « carte littéraire », certains éléments propres à la carte et au texte littéraire limitent l'hybridation entre ces deux objets.

Le statut d'image de la carte pose problème, notamment en ce que le texte peut difficilement s'organiser en image (excepté peut-être sous la forme d'un calligramme). Philippe Vasset, avec son projet « *Pointillés* », a proposé un exemple de restitution de l'image cartographique par les mots. Mais « *Pointillés* » ne fonctionne pas comme un texte, les mots qui le composent ne s'organisant plus entre eux dans une phrase. En s'hybridant sous la forme d'une « carte littéraire » telle que nous l'avons posée, la carte aussi bien que le texte perdent donc l'une de leurs caractéristiques fondamentales : le statut d'image pour la carte ; l'organisation linguistique pour le texte. La simultanéité est une autre caractéristique de la carte, qui découle justement de son statut d'image. La carte, on l'a déjà noté, forme en effet une image globale de l'espace, présente en tout temps sous les yeux de son lecteur. En ce sens, elle a un caractère instantané, qui fait apparaître simultanément toutes les informations qu'elle regroupe. Au contraire, le texte se lit de manière linéaire et ne peut offrir de manière instantanée une image globale de l'espace qu'il représente. Lors de la mise en texte d'une carte, se perdent ainsi l'instantanéité et la simultanéité de l'image, au profit d'une lecture linéaire. Nous pouvons encore souligner, avec l'exemple d'*Un livre blanc*, que le récit d'espace peut perdre la qualité schématique de la carte. Voulant clarifier le statut des zones blanches de la carte en les décrivant, Philippe Vasset se retrouve en effet avec une accumulation de détails qui rend la description des zones blanches encore plus confuse que le schématisme du tracé cartographique. Ce défaut de schématisme ne découle pas cependant d'une caractéristique propre au texte littéraire et peut donc être évité. Le récit de Thomas Clerc propose ainsi un certain schématisme, notamment avec ses « bornes », qui, s'il n'est pas identique au schématisme cartographique, introduit un

ordre et une simplification dans la représentation de l'espace. On peut ainsi concevoir la possibilité que des textes littéraires proposent d'autres types de descriptions schématiques de l'espace, qui fonctionnent de manière similaire au schématisme cartographique.

L'instantanéité, la simultanéité et le statut d'image de la carte opposés à la linéarité textuelle constituent des limites au rapprochement entre littérature et cartographie. Comme nous l'avons démontré, pourtant, un tel rapprochement fait sens. Du modèle cartographique, nos auteurs tirent en effet des effets qui viennent donner une nouvelle dimension à leur recherche littéraire. Dans le sens inverse, leur approche littéraire de l'espace apporte à la cartographie des informations qu'elle ne peut d'ordinaire prendre en considération.

Pour Philippe Vasset et Thomas Clerc, la carte est avant tout un outil. Le premier de nos auteurs exprime en effet clairement son intérêt pour les cartes en tant qu'outils de représentation du réel : « J'achète toujours, quand je voyage », écrit-il, « des cartes topographiques des lieux traversés pour disposer d'un point de vue alternatif sur le paysage »¹ et c'est la carte à la main qu'il y « traqu[e] la moindre brèche »². Outil pour voir l'espace autrement, la carte est aussi un outil qui déclenche l'écriture chez Philippe Vasset. Son projet littéraire démarre en effet à partir de l'observation des zones blanches de la carte. L'utilisation de cartes pour l'écriture de son récit est moins explicite chez Thomas Clerc, on l'a vu, mais l'ouvrage dans son ensemble témoigne d'une connaissance des cartes et d'un intérêt particulier pour la cartographie. Quelques éléments du récit, comme cette allée représentée « en pointillé sur le plan »³, indiquent notamment que Thomas Clerc utilise des cartes dans sa démarche exploratoire. Au-delà d'un outil au sens matériel du terme, la carte est aussi un modèle de représentation de l'espace dont les auteurs tirent une méthode. Chez Philippe Vasset comme chez Thomas Clerc, les modalités d'exploration, la volonté d'objectivité et l'organisation du récit participent de cette méthode inspirée du modèle cartographique. Au cours de notre analyse, nous sommes revenue à plusieurs reprises sur cette question de la méthode qui nous semble fonder le rapprochement entre littérature et cartographie : de cette

¹ Philippe VASSET, *op. cit.*, p. 130.

² *Ibid.*, p. 123.

³ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 68.

méthode découlent les formes – et, en dernier lieu, le sens⁴ – d'*Un livre blanc* et de *Paris, musée du XXI^e siècle*. La méthode cartographique donne ainsi un cadre à une description littéraire qui répond à une recherche d'objectivité, d'exhaustivité et de sens. A propos de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec, Jean-Luc Joly livre une interprétation qui nous semble bien s'appliquer aux projets de nos deux auteurs : « L'ambition lointaine de l'entreprise est bel et bien quelque forme de "totalité absolue" (tout énoncer d'un objet réel pour, coïncidant par l'écriture avec lui, en posséder un relevé parfait susceptible de révéler un sens sûr [...]). »⁵ Chez Philippe Vasset et Thomas Clerc, la carte forme le modèle du « relevé parfait », dont les auteurs s'inspirent pour réaliser leur ambition de révéler le sens des zones blanches ou du dixième arrondissement. De fait, le modèle cartographique n'inspire pas seulement une méthode à nos deux auteurs, mais aussi une poétique. En ressort une esthétique réaliste, fondée sur la notation d'apparence objective, l'accumulation de toponymes et l'organisation logique, qui rappellent de manière évidente l'« esthétique » cartographique. De même que sa forme, la fonction utilitaire de la carte influe sur la recherche littéraire de Philippe Vasset et Thomas Clerc, dont les projets ont une visée pratique. « Au fur et à mesure de la rédaction », écrit Philippe Vasset, « s'est en effet imposé le sentiment que l'art en général et la littérature en particulier feraient bien mieux d'inventer des pratiques et d'être explicitement programmatiques plutôt que de produire des objets finis et de courir après les tout derniers spectateurs pour qu'ils viennent les admirer. »⁶ Quant à Thomas Clerc, il veut montrer « la poésie pragmatique »⁷ de la ville et organise son récit à la manière d'un atlas « pour que le lecteur puisse, à son tour, entrer dehors »⁸.

La carte apporte donc une méthode, des formes et une esthétique aux projets littéraires de nos deux auteurs, de même qu'elle ouvre la littérature sur une fonction plus pratique. Cependant, le cartographique, dans ces deux projets, ne prend jamais le pas sur le littéraire : au contraire, les récits de Philippe Vasset et de Thomas Clerc permettent de souligner, avant tout, ce que la littérature peut apporter à la cartographie. En premier lieu, pour nos deux auteurs, la littérature a le pouvoir de compléter ou de corriger la représentation cartographique. « Le langage, même sous les formes de la

⁴ Jean-Luc JOLY, *art. cit.*, p. 169 : « La recherche d'une méthode [...] est une superstructure du projet qui l'accroche à une recherche lointaine ou latente de sens. »

⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁶ Philippe VASSET, *op. cit.*, p. 54.

⁷ Thomas CLERC, *op. cit.*, p. 112.

⁸ *Ibid.*, quatrième de couverture.

prétérition, a le pouvoir d'exorciser les blancs de la carte et les trous du savoir »⁹, affirme d'ailleurs Christian Jacob, ajoutant que « [l]à où l'image frappe l'imagination, le texte se grave dans la mémoire, nomme, identifie, apporte des renseignements qui échappent aux capacités de la représentation »¹⁰. Tant Vasset que Clerc exploitent cette qualité de l'écriture, qui leur permet de pallier les lacunes de la carte. Mouvements, présences éphémères, impressions, sensations, rencontres, le récit offre la possibilité de décrire tous les aspects de la rue que la carte ne peut saisir. En outre, le récit peut choisir entre ou alterner regard zénithal et regard horizontal, pour lier la description abstraite, schématique de la carte au point de vue humain du citadin. A la description figée de la carte s'ajoute ainsi le vécu, le mouvant dans une représentation plus précise de la réalité de la rue. Dans ce mouvement vers l'humain, Philippe Vasset et Thomas Clerc ouvrent la représentation de l'espace sur des considérations sociales, que la carte, à nouveau, a de la peine à prendre en compte. « Les paysages qui envahissent la fiction contemporaine racontent à leur manière l'histoire des hommes et de la société »¹¹, affirme Michel Collot, et c'est en partie pour cela que la géographie considère à nouveau la littérature comme une source importante d'informations.

Rendre le réel de la rue, c'est aussi parfois, et en particulier chez Philippe Vasset, montrer sa multiplicité et son ambiguïté. Au contraire de la représentation fixe, claire et d'apparence objective de la carte, le réel se révèle en effet mouvant et indécis. Philippe Vasset, on l'a vu, cherche à rendre cette indécision du réel tout en s'inspirant des codes de la représentation cartographique. Au final, l'intérêt pour nos deux auteurs de lier cartographie et littérature semble être de restituer, d'une manière ou d'une autre, la réalité urbaine. Face aux limites de la carte, Ola Söderström ouvre sa réflexion aux possibilités offertes par les nouvelles technologies pour répondre à ce fantasme « de la restitution fidèle de l'expérience urbaine »¹². Or, les qualités qu'il voit dans ces technologies font écho aux recherches de nos deux auteurs : la littérature, comme les visualisations numériques, propose « la restitution d'une approche polysensorielle », un point de vue « multiple [...] : il peut être zénithal, mais aussi oblique ou horizontal » et permet « la simulation de parcours et de visites », en offrant une « "ré-humanisation" de l'image de la ville ». Pour Ola Söderström, moyennant quelques perfectionnements, ces

⁹ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 338.

¹⁰ *Ibid.*, p. 333.

¹¹ Michel COLLOT, *art. cit.*

¹² Ola SÖDERSTRÖM, *op. cit.*, p. 74. Idem pour les citations suivantes.

types de représentation « auront pallié les principales lacunes du regard perspectif et cartographique traditionnel », qui, « [m]onoculaire, fixe et zénithal (pour la planimétrie), [...] ne pouvait en effet prétendre à la naturalité qu'au prix de nombreux présupposés ». Pour Ola Söderström, les dernières limites aux simulations numériques résident dans la difficulté à rendre « [l]a présence de l'autre, de son corps, de sa parole et de son point de vue – fondatrice d'une intersubjectivité sans laquelle il n'y a pas de ville ». Or c'est précisément ce que nos auteurs s'appliquent à rendre par le biais de l'écriture, qui permet, par excellence, d'intégrer de multiples points de vue et de fonder une intersubjectivité. Ces réflexions sur les technologies de simulation rejoignent ainsi très clairement les préoccupations de nos deux auteurs : la technologie et la littérature semblent chercher, chacune avec ses propres moyens, à répondre aux limites de la carte et ce en intégrant la réalité humaine. Philippe Vasset a d'ailleurs tenté de combiner les deux – technologie et littérature – dans plusieurs de ses projets, et notamment avec unsiteblanc.com.

La question des nouvelles technologies montre à quel point les recherches de Philippe Vasset et de Thomas Clerc s'inscrivent dans un mouvement plus large, qui combine une mise en question de la représentation traditionnelle de l'espace et la volonté d'intégrer l'humain à cette représentation. Jean-Luc Joly écrit ainsi que « c'est presque d'un courant de pensée qu'il faudrait parler ici, lequel se préoccupe tout autant de rapport à l'espace, de perception rhizomatique ou fractale du réel, que de manière de vivre ensemble, d'infra-ordinaire ou d'esthétique de la rue... »¹³. Avec les exemples de Philippe Vasset et de Thomas Clerc, nous avons montré que le modèle cartographique permet à la littérature d'interroger la question de la représentation du réel. Pour nos auteurs, la carte est à la fois exemple et contre-exemple, le cadre qui propose une méthode et une esthétique, mais aussi le cadre à corriger et à compléter : les projets de nos auteurs se construisent avec et contre la carte pour créer un objet hybride. La notion de « carte littéraire » nous a permis d'explorer la façon complexe dont se combinent cartographie et littérature dans *Un livre blanc* et *Paris, musée du XXI^e siècle*, et de donner un sens à cette hybridation. « Une carte n'est pas toujours une carte »¹⁴, écrit Christian Jacob. Il semble même qu'elle puisse parfois être un livre.

¹³ Jean-Luc JOLY, *art. cit.*, p. 162.

¹⁴ Christian JACOB, *op. cit.*, p. 36.

Bibliographie

Œuvres étudiées

VASSET Philippe, *Un livre blanc. Récit avec cartes*, Paris : Fayard, 2007.

CLERC Thomas, *Paris, musée du XXI^e siècle. Le dixième arrondissement*, Paris : Gallimard, 2007.

Ouvrages cités

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris : éditions du Cerf, 1989.

JACOB Christian, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel, 1992.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris : éditions de Minuit, 1963.

KERBRAT ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin, 1980.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1997.

SÖDERSTRÖM Ola, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Lausanne : Payot, 2000.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : éditions de Minuit, 2007.

– *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris : éditions de Minuit, 2011.

WHITE Kenneth, *Le plateau de l'albatros*, Paris : Grasset, 1994.

Articles cités

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in *L'écran français*, n°144, 30 mars 1948.

BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », in *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.

BOUVET Rachel, « La carte dans une perspective géopoétique », dans Rachel BOUVET, Hélène GUY et Éric WADDELL (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2008.

COLLOT Michel, « Pour une géographie littéraire », in *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>.

JENNY Laurent, « La description », in *Méthodes et problèmes*, 2004, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/desommar.html>.

JOLY Jean-Luc, « Succession de *Lieux* : Georges Perec, Thomas Clerc », in *Filiations perecquiennes, Cahiers Georges Perec* vol. 11, Paris : Le Castor Astral, 2011.

MATTHEY Laurent, « Quand la forme témoigne », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008.

- « Du paysagement diffus à la condensation économique du paysage (2) : la valeur de l'ordinaire », in *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Special issue 4, 2013, URL : <http://articulo.revues.org/2341>.

Sites internet cités

www.editionsalternatives.com

www.unsiteblanc.com

Sources supplémentaires

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Editions Payot et Rivages, 2007.

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

CHAPEL Enrico, *L'œil raisonné. L'invention de l'urbanisme par la carte*, Genève : Metis presses, 2010.

CLERC Thomas, *Georges Premier*, in *Filiations perecquiennes, Cahiers Georges Perec* vol. 11, Paris : Le Castor Astral, 2011.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Géophilosophie », in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit, 1991.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris : Klincksieck, 2011.

MARTIN-ACHARD Frédéric, « “Des promenades dans cette épaisseur de choses reconstruites”. Introduction au récit périurbain (Bon, Rolin, Vasset) », in Michaël JAKOB, Juan RIGOLI (éd.), « Nouveaux territoires », *Compar(a)ison*, vol. 28, 2008/1, p. 5-27.

ROSENTHAL Olivia, « Entretien avec Philippe Vasset », in *Littérature*, 160, 2010/4, p. 30-36.

SASSO Robert et VILLANI Arnaud (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice : Centre de recherches d'histoire des idées, 2004.

TIBERGHEN Gilles A., *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris : Bayard, 2007.